

تدبركم وزارة الثقافة
من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

عالم الفكر

العدد 2 المجلد 55 أكتوبر - ديسمبر 2003

رئيس التحرير

أ. هادي سعيد عبد الوهاب الرفاعي

مستشار التحرير

د. عبد الملك النعمي

هيئة التحرير

- أ. هادي الطراج
- د. رشا محمود الصياح
- د. مصطفى مبرهي
- د. بدر هلال الله
- د. محمد الفلي

مديرة التحرير

نسوان المنصور

سكرتير التحرير

عبد العزيز سعود المروان

تم التخطيط والإخراج والتنفيذ
بوحدة الإنتاج في المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب

الكويت



وزارة الثقافة
مجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
الكويت

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج العربي	دولار الكويت
الدول العربية	دولارات الولايات المتحدة
خارج الوطن العربي	ليرة دولار امريكاني

الاشتراكات

دولة الكويت

الأفراد	د. 5
المؤسسات	د. 15

دول الخليج

الأفراد	د. 8
المؤسسات	د. 18

الدول العربية

الأفراد	88 دولارات امريكاني
المؤسسات	88 دولارا امريكاني

خارج الوطن العربي

الأفراد	98 دولارا امريكاني
المؤسسات	98 دولارا امريكاني

تدفع الاشتراكات مقدما بموافقة مصرفية بحدود المجلس
الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة مدة حياة البلد
المول عليه الخرج في الكويت وتقدر على احوال التالي:
السيد الأمير العام
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

حساب: 00900 - الحساب - البريد 00900
دولة الكويت

شارك في هذا العدد

- د. محمد بن عبد الوهاب
- د. محمود جابر جباري
- د. محمد بن عبد الوهاب
- د. محمد بن عبد الوهاب
- د. محمد بن عبد الوهاب
- د. محمد بن عبد الوهاب
- د. محمد بن عبد الوهاب
- د. محمد بن عبد الوهاب
- د. محمد بن عبد الوهاب
- د. محمد بن عبد الوهاب

قواعد النشر بالمجلة

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتميزين ونقبل المنشورات والدراسات والبحوث المتعلقة بهذا القواعد التالية

- 1 - أن يكون البحث مبتكرًا أصليًا ولم يسبق نشره.
- 2 - أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وأسلوبًا علميًا يخلق بالتحقيق والمصادر، مع التحاليل كتب المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.
- 3 - يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين 12 ألف كلمة و 16 ألف كلمة.
- 4 - تقبل المواد المقدمة للنشر من مستطين على الآلة الطباعة، ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.
- 5 - توضع المواد المقدمة للنشر لتحكيم العلمي على نحو سرّي.
- 6 - البحوث والدراسات التي يقترح التحكيم إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- 7 - تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي نقبل للنشر. وذلك وفقًا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

المواد المنشورة في هذه المجلة تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

ترسل البحوث والدراسات باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب. 83444 - الصفاة - الرمز البريدي 13160 دولة الكويت

البريد الإلكتروني: Wafar@wafar.org.kw

■ في الأدب والنقد واللغة

- 7 كيمس القتي العربي القداسي الشعري
د. إدريس بورانو
- 41 قراءة في شعرية الشاعر عبد العزيز النقاد
د. محمود حاتم عباس
- 71 من الشعر إلى النص القرائي
د. سعيد بشارين
- 103 طبعوصية الإيقاع الشعري في اللغة الفريسي
د. أحمد محمد ويس
- 123 محمد ابن اللغة والمطر في التشاعل العربية
أ. محمد همام
- 141 علم النص: السببية التاريخية والبنائية النقدية
د. جميل عبد الحليم حنين
- 179 التشاعل بين بيئة الخطاب وبيئة النص في الشعر الأدبي
د. نوافيل فريدة
- 201 حزام القوقاز علي سيميائية التكاثر الأوستي في اللغة العربي القديمة
د. عباس أرحمة
- 223 تطابق الصور في متوالي الأفعال الوصلية للمرأة والرجل
أ. طيبة أحمد الأبراهيم
- 273 «تسعدت الرؤيا فصاغت العبارة» عرض وتحليل لكتاب
«الإلهام في الشعر الحديث»
د. عباس عبد الحليم عباس

◆ تقديم ◆

إيماناً من مجلة «عالم الفكر» بشمولية الفكر الإنساني والعلم، وأن ميدان الثقافة ميدان موسوعي، يشمل جميع المجالات الأدبية والفلسفية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والتاريخية والعلمية، فإنها تفتح على معاور متعددة ترون تمييز المجال على حساب آخر.

بحوي العدد الجديد محورا في الأدب والنقد واللغة، حيث يتناول البحث الأول مسألة إلتقي العربية القديمة بالشعر، لكونه الراسد لأوضاع المجتمع، بينما تأتي الدراسة الثانية تتركز على تجربة الشاعر عبدالعزير المصالح، وبخاصة الملامح السردية والحوارية والقصصية والدرامية في معالجة قضايا معاصرة في شعره، وفي سياق المحور نفسه يأتي البحث الثالث متناولا النص الأدبي كأداة للتواصل بين الشتغلين في هذا الميدان، والنظر في مفهوم النص في إطار التطوير المعاصر، فيما يعالج البحث الرابع خصوصية الإيقاع الشعري في النقد العربي، أولا باختلاف الشعر عن النثر، ثم بالاهتمام بالوزن.

إن القول بأن اللغة وعاء الفكر، يأخذ القارئ إلى بحث تناول محددات اللغة في الثقافة العربية، مركزا على مسألة اللغة في مشروع الجابري الفلسفي، بينما تعالج دراسة جديدة في مجال النقد موضوع أسس النص الأدبي المعرفية والنقدية، ومدى علاقة علم النص بعلم اللغة، والتصنيف النوعي للنصوص، حيث ركزت الدراسة على الجوانب

الأكاديمي التخصصي الفني أكثر من غيره. بينما تناولت دراسة ثانية
بنية الخطاب وبنية النص موضوعاً لها، وتمحورت حول مدى التر
كيبات في الدراسة الاجتماعية والتاريخية والنفسية
والأنثروبولوجية. إلى جانب الدراسات الأدبية والنقدية وكيفية التعامل
بين بنية الخطاب وبنية النص الأدبي. هذا إلى جانب دراسة أدبية
بمنوان «تطابق الصور للرجل والمرأة في الأعمال الروائية، حيث
خلصت الدراسة إلى عدم التطابق بين أدب كل من الجنسين.

بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ARCHIVE

كيف تلقى العرب القداحة الشعر؟

د. إدريس بوزوانو⁽¹⁾

كشيرة هي الأسم التي كانت تستخدم في استبقاء مآثرها وتحسين مناقبها على حروب من الحروب. أما لغة العرب فكانت تحتل في تخليد مآثرها على «الشعر الموزون المنظم» وكان ذلك ديوانها⁽²⁾، ولم تعرف العرب في الجاهلية نوعاً من أنواع النشاطات الفكرية أو الأدبية أكثر مما عرفت الشعر فقد كان ديوان طليحهم وأمنهم حكمهم به بأخلاقهم والبه بصميرين⁽³⁾. وإن كان قتل قوم من الأنعام عليهم الخاص بهم فإن الشعر كان علم لغة العرب، وكان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه⁽⁴⁾.

قام الشعر عند العرب مقام العلم، بل كان يمثل دور الراصد لكل حالات المجتمع والحياة. وقد تعددت وسائل تلقي العربي لثقافته، ومن أبرزها القصيدة القديمة، فقد تلقاها أول ما تلقاها عبر شكل القراء - الفصل الأول - من خلال طووين أو مرحلتين، وتلقاها عبر وسيلة الرواية - الفصل الثاني - بمختلف قنواتها وأهدافها، وعبر وسيلة السماع - الفصل الثالث - حيث كانت العرب شديدة الرغبة في سماع كلامها وهو محسن، وتلقاها عبر وسيلة الإنشاء - الفصل الرابع - إذ لم يدون العرب - كما نعلم - شعرهم، بل كانوا يتناشدونه وتلقاها عبر وسيلة الغناء - الفصل الخامس - الذي فرضت طبيعة كل من البيئة والشعر والتلقي في ازدهار صناعته وكثرة عشاقه.

إن التطلع على تراثنا الشعري القديم يلفت نظره وجود علاقة واضحة بين هذه الوسائل والنص الشعري القديم. وهذا ما تطلعت به مجموعة من النصوص التي أوردها المصنفات

(1) كاتب وباحث من العرب.

كيف نشأ العرب القراءة الفصحى؟

التقليدية والقوانين الشعرية سواء على لسان المبدع / الشاعر حينما كان يقرأ نصه على التلقين أو يطلب منه أن يقرأ نص غيره، أو على لسان التلقي حين كان يرغب في سماع أبيات تشده أو تعني بدين يديه، أو حين يطلب أن ينشده أحد أبهائه أو يقرئها في لحن جميل، ويعتبر شكل القراءة لها لباقى الأشكال التي تلقى بها العربي الشعر القديم، فمنه انطلقت ومن هنا انشرد بالعمية خاصة حملتي لوطي به الحديث.

الفصل الأول : القراءة

تبعته مادة «ق ر أ» في مجموعة من المعاجم فوجدتها تزيد لغة معنى الجمع والإضمام ومعنى قرآن معنى الجمع^{١٢٩}، قال ابن قاضي: «الضاف والراء والحرف المثل أصل صحيح يدل على جمع واجتماع... وإذا حمز هذا الباب كان هو الأول (...). ومنه قالوا القرآن كأنه سمي بذلك لجمعه ما فيه من الأحكام والتفصيل وغير ذلك»^{١٣٠}، وقرأت الشيء قرأتاً جمعه وضمته بمعنى إلى بمعنى^{١٣١}.

أما في الاصطلاح فقد عرفت:

المعنى الأول: هو القراءة: «وقرأ ثلاثة^{١٣٢}»، وقال الفيهاني في الكشف: «القرأة بالكسر وتضخيف الراء التمهلة هي ضد «القرآن» أي القرآن سواء إكثرت القراءة ثلاثة بأن يقرأ متتابعاً...»^{١٣٣}، وقرأ الكتاب... «يشرد قرأه وقرأه بقرأة ثلاثة»^{١٣٤}.

المعنى الثاني: هو السطو والتلفظ: «وفي حديث ابن عباس رضي الله عنه أنه كان لا يقرأ في الظهور والعصص، ثم قال في آخره (ما كان ريك نسجاً)^{١٣٥}» معناه: أنه كان لا يجهر بالقراءة فيها، أو لا يسمع نفسه قراءته، كأنه رأى قوماً يقرأون فيسمعون نفوسهم ومن قرب منهم، ومعنى قوله: «ما كان ريك نسجاً» يريد أن القراءة التي يجهر بها أو تسمعها نفسك يكتبها للكتاب، وإذا قرأتها في نفسك لم يكتبها والله يحفظها لك ولا ينسأها ليجازيك عليها^{١٣٦}، و«قراء القراءة» هي التلفظ بالكلمات جهراً أو صمتاً^{١٣٧}.

بشرك الغنيان معاً في كونهما معاً بينهما: عملية تتبع الكلمات المكتوبة سواء تم التعلق بها أو لم يتم، (قرأ) الكتاب قراءة وقرأته، تتبع كلماته نظراً، ونطق بها وتلحج كلماته ولم ينطق بها^{١٣٨}.

«وقرأ يقرأ قرأ وقرأة وقرآن» الرجل الكتاب تتبع كلماته جهراً أو صمتاً^{١٣٩}، «قرؤه يورء على الأصمعي في شعر أبي ذؤيب: (الطويل)

يا سفل ذات الدهر اخرد جعته

فقال أصمعي حصر المظن للقرآن قبل ضلاله (أيها الطويل) إنما هي ذات الدهر، وهي ثمة عندها...»^{١٤٠}، وقال عيسى بن عمر: كنت في يوم من أيامي اقرأ على ذي الرمة شيئاً من

شعره فقال لي: اصنع هذا الحرف، قلت: وإني لا أكتبه قال نعم قدم علينا حضري، لكم شعرا من الحنف في الرمل^(١٢).

شكلت القراءة وسهلة التعامل الأبي عند العرب، وغيرها كانت تلقى شعر شعرائها وغيرهم. وقد عرفت قبل الفترة الإسلامية، فقد كانت العرب قلقة ومحبية بسماع أشعارها، وتفضيلها حتى عمدت إلى تغيير أجودها «فكتبتها بماء الذهب في القباطي المربعة وعلقتها في أسنان الكعبة، وكانوا يسمون الواحدة مذهبة، فكان يقال مذهبة أسنن القيس، ومذهبة زهير، ومجموعها سبع، ومنهم قال عشر وكانت تسمى كذلك بالعلاقات»^(١٣) كما يذكر ذلك ابن عبد ربه في العقد، وتسمى بالمذهبات كما يذكر ذلك ابن وشيخ في العمدة، وكانت العلفات تسمى بالمذهبات ذلك أنها اختيرت من سائر الشعر فكتبت في القباطي بماء الذهب وعلقت على الكعبة... ذكر ذلك غير واحد من العلماء^(١٤).

دلت العلفات التي تضمنت أجود ما قاله الشعراء من القصائد على رغبة في توسيع عملية قرائنها، استماعا بحدوثها أو احتذاء نظمها، من هنا طالع شعر الجاهلي كان يقرأ «ولا ضرور من أن أغلبه قد نقل من أصول مكتوبة، وحضارة العرب والجنس السامي خاصة قد اقتوتت أبدا بالكتابة لم تضارها لحظة واحدة»^(١٥)، كما دلت العهود والمواثيق بين العرب بعضهم البعض، وبين العرب وغيرهم من الأمم المجاورة على وجود التبريد المرتبطة بوجود الكتابة، وبأولا الخطوط لمطلت العهود والخطوط (...) وكانوا يسمون في الجاهلية من يكتب لهم ذكر الحلف والهدنة تعظيما للأمر وأيمنا من التسلل^(١٦).

أمر آخر يدل على وجود القراءة كوسيلة هي التعامل الأبي هو المرحلة إلى البداية فإنما كانت تحصيل القاعدة، والوقوف على اللفحات الياقية، وتحقيق صيغة النطق، وتكميل جمع اللفظ، مما لم يرد في الكتب القديمة، وكان النقل من السجلات القديمة بطريقتين، الحفظ والكتابة، وما كان في ذلك الزمان وسيلة غيرها^(١٧)، وفي «أوائل عصر الحجاج أيام كان الشعراء هم النقلة للتقديم... كان الحفظ هو الوسيلة، وبعد ذلك كان الاعتماد على الحفظ والنقل جميعا، كما كان عند حماد الراوية، وعند أبي عمرو بن العلاء»^(١٨) لا تصور حصول عملية النقل كما جاءت في النعمان السعديين ما لم يشرطها وجود عملية القراءة.

ثم مما يدل على وجودها شعور ذكرها بمعان مختلفة - ستمرر لها - على لسان كثير من الشعراء، من ذلك ما جاء في الأغاني، محدثا أبو نصر صاحب الأسمعي أنه قرأ شعر سويد بن أبي كاهل على الأسمعي فلما قرأ قصيدته.. فضله الأسمعي وقال: كانت العرب تفضلها وتقدمها ولعمري من حكمها^(١٩)، وما صنعت العرب بها ذلك إلا لأنها قد قرائتها في ديوان أو سمعتها في إنشاد أو استعنت بها في لمن غناء..

كيف تقرأ النص الأدبي؟

شاع إذن التداول الأدبي عبر شكل القراءة سواء في تلقي الشعر أو غيره من الفنون الأخرى التي زعمته هزيعها، وتلعب ذلك عند الجاحظ الذي عاصر فترة انتقالية فاصلة بين مرحلتين:

المرحلة الأولى: وهي التي كان التركيز فيها على القراءة التي وُضعت فيه الذاكرة السليمة، وإلى جانبها حاسني الآن والعين.

المرحلة الثانية: وهي التي شغلت فيها القراءة حاسة العين مصاحبة بذلك عملية التدوين التي كانت تقوم بها اليد. ولم يمت الجاحظ تسجيل أهمية المرحلة الثانية «على اعتبار أن الآثار تكون عرضة للتضياع والتبديل إذا اقتصرمت على السماع والحفظ»^{١٢٦}. من هنا جاء اهتمام القدماء بالخط، ومن هنا برزت أهمية الكتابة التي ازدهرت ورغبة من العرب في تسجيل أشعارها، وحسن عيودها ومواثيقها من الانتثار والتضياع.

مناهج القراءة:

في الاصطلاح الأدبي يبرز مفهومان للقراءة، ينطلقان من عمليتين تصدران عن المقتني صوب القصة القصيرة، والعمليتان هما ترتبطان بفئات القراءة في التصور القديم، حيث اُختزلت هذه الفئات في هدفين اثنين هما: «الفائدة» و«التنمية» أو الهدف النفسي والهدف الجمالي^{١٢٧}. المفهوم الأول: القراءة هي «ذلك العمل الذي يقوم به المقتني من خلال تتبعه لكلمات النص الشعري المتطاهرة على صفحة جلد أو حجر أو جريد نخل...»

المفهوم الثاني: قراءة هي ذلك النشاط الذي يصرفه المقتني تجاه النص الشعري من خلال تتبعه ويبحث في إيجاباته واستكشافه معانيه ودلالاته.

تنطلق كلتا العمليتين من المقتني سواء كان المبدع / الشاعر أو غيره، وكلاهما متلازمان في كل مرحلة من المراحل، وكلاهما قد تصدران عن الشخص نفسه، نعم قد تكون إحداهما أكثر حضوراً من الأخرى في مرحلة من المراحل من دون أن يعني ذلك انتفاء حضور الأخرى والأمر لنفسه بالنسبة إلى هدفهما، فقد يكون أحد أهدافها أكثر حضوراً من غيره في مرحلة دون أخرى.

نرى الفارق في المفهوم الأول يتركز على نموذج جمالي سائد «تكد تتحدد إجراءاته ضمن إطار جمالية، ويتم من خلاله التواصل مع النص»^{١٢٨}، وهو الذي أنتج صيغاً من القراءة كانت «مواجهة لعالم متكامل المعالم لبنية منظمة بنظامها الصوري، لا تفتح إلا على معاني الذاكرة الجماعية، والوان الصور البلاغية، ولذلك فهي ممارسة التينة واضحة»^{١٢٩}.

لم تكن هذه القراءة في هذا المستوى «إلا تقرباً من نص معلوم وثاملاً في بلاغة مرسومة، إدراكاً لمشي سابل، إلخاً بتواتر الصنعة. حركة في مدار العقل والحس اللذين يقرآن منهاجاً جمالياً واضحا، يعنى القارئ على الفهم والتذوق»^{١٣٠} والاستمتاع. يتمظهر هذا المفهوم الأول

للشروط هي عدة أشكال، تلقى العربي بواسطتها الشعر القديم، ويتعلق الأمر كما ذكرت سابقاً بأشكال: الرواية والسماج والإنشاء والفناء، وستتبعها جميعها واحدة تلو الأخرى.

أما المفهوم الثاني للقرابة فهو الذي يقع مع نص آخر، هو في الأصل قرابة لطاخر وترجمان تشريحية، أو هو - بتعبير آخر - تتداخل بين نصين، نص المبدع ونص التلقي، وهذا ما يتجلى فيما يقوم به هذا التلقي من شرح أو تفسير أو تأويل أو نقد ... وهذا العنصر من الشروط يشاء صاحبه من قبل أن يدخل في مواجهة النص - نص المبدع الشاعر - مستمعاً بتكوينه الفكري والشعوري. فهذه الشروط لا تتم من خلال النطق بكلمات النص وجملة هضبة، كما هي المفهوم الأول، بل تتم من خلال مظاهر عدة منها: تفسير النص الشعري أو شرحه، أو نقده، أو تأويله ... لن نقف عند هذه المظاهر، بقدر ما سنقف عند مظاهر أو اتجاهات المفهوم الأول.

الفصل الثاني: النهاية

لم يفت أحداً من الممارسين والباحثين أن يشير عند تناول أدب أمة من الأمم إلى أهمية هذه الأدب. وكما اختلفت هذه الأدب عن حيث قدم اللغات أو حيث كانت، اختلفت وسيلة الحفاظ عليها، فبعض الجماعات استعمل النقوش وبعضها استخدم الخريشات، وبعضها اعتمد الكتابة، ومما لا ريب فيه أن أي أمة لا بد أن يمر بمرحلة الرواية الشفهية^(١). ومن ذلك شعوبنا العربي القديم، فقد كانت الرواية الشفهية هي مراحل متقدمة من تطوره، أهم وسيلة ثم تلقى الشعر بواسطتها، قبل أن تظهر الرواية المكتوبة وتنتشر أكثر فأكثر خاصة بعد مرحلة التدوين.

معنى الرواية

تعهد الرواية لغة معنى الحمل والنقل، قال ابن فارس «الراء والواو والياء أصل واحد ثم يشتق منه الأصل ورويت من الماء ربا وهو راو من قوم روات... ثم شبه به الذي يأتي القوم بعلم أو خبر، فيرويه كأنه لتعلم يرويه من ذلك»^(٢)، وهي أساس البلاغة «روى الحديث حملة من فوسهم، واليعبر يروي الماء أي يحمله... وهم روات الأحديث وراووها، حاصلوها»^(٣)، والرواية بالكسر والواو لغة النقل^(٤).

أما اصطلاحاً فتعني نقل الأشعار والأحاديث، يقول الخليل بن أحمد «والرواية (رواية) الشعر والحديث»^(٥)، ويقال روى فلان فلاناً شعراً^(٦)، وروى فلان حديثاً وشعراً يرويه رواية^(٧)، ورجل رواية وقوم روات وقد روى يروي رواية^(٨)، ورويت الحديث والشعر رواية فلاناً راو^(٩)، وروى الحديث والشعر يرويه رواية^(١٠).

فالعلاقة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي هنا واضحة تتجلى في حمل شيء ما، في المعنى اللغوي أمر محسوس، الماء، وفي المعنى الاصطلاحي معنوي فهو محسوس: العلم والشعر والحديث، والذي يحمل هذا وذلك يسمى رواية.

كيف نشعر بالرواية القصيرة؟

وهي اصطلاح - عيار الشعر - لأن طياتها وردت الرواية بمعنى عام وخاص^{٣٦}.
 طاما المعنى العام: فالمقصود به نقل فتون الأدب، وهي من الأدوات الضرورية لتنظيم الشعر.
 يقول ابن طياتيا: «وللشعر أدوات يجب إعادتها قبل مرانها وتكثف نظمه ... ضمنها التوسع في
 علم اللغة والبلاغة في فهم الإعراب والرواية لفتون الأدب»^{٣٧}.
 وأما المعنى الخاص: فوجدنا:

معنى أ: الرواية: هي إذاعة الشعر وشعره، حتى يصبح ماثرا بين الناس.
 معنى ب: الرواية هي نقل الأشتار المحكمة للتقنة التصح.
 معنى ج: الرواية هي الكيفية التي يرى بها بيتا امرئ القيس من حيث تريب مصراعى كل
 واحد منهما، قال ابن طياتيا: «وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الروا والتأليف له فيسمعون
 الشعر على جهته ويؤيدونه على غيرها مبدوا ولا يتذكرون حقيقته ما سمعوه منها»^{٣٨}.
 ولا نطرح المعاني المتألفة الذكر عن المعنى الاصطلاحي الذي أورده، ولا ينعقد المعنى تنسبه
 عن المعنى اللغوي، إذ تجمع بينهما علاقة واضحة.

عن أخرى الرواية

تفيد الرواية: إضافة إلى ما سبق، معنى الاستظهار عند إطلاق لفظ الإنشاء (ليس الإنشاء
 كصوت) - فنقول أنشد المصنفات هذا ولا نقول أوردها إلا أن نأمر بروايتها أي باستظهارها^{٣٩}.
 كما وردت مادة (ن ش ر) بمعنى الخربا منقطة أو فتر في الرمة على مجلس ابني طيبة
 فأنشدتهم (البسيط)

كأنني من هوى حشرفاء بطرف

دامي الأطل تعبد الشلو مهينرا^{٤٠}

فقال له حشر: «ذاك أكثر ليعبره، فقبل لذي الرمة: «ألا تهجو بني حشر قال: لا، إنهم قوم
 زماة، أي يروون الشعر ويرمون الرجل بمعاليه ويصيبون ما فيها»^{٤١}. وحدثني حاجب بن زيد بن
 شيبان بن عظمة بن زارة قال: قال جرير بالكوفة: (الطويل)

لشد فاداني من حب سايبة الهوى

وما كان يلقىني الخبيبة أفردا^{٤٢}

فأعجب الناس وشاهدوها^{٤٣}. وخدم الأخطل إلى الكوفة فترى على فبيعة بن والي فقال
 المتوكل بن عبد الله الهيثمي لرجل من قومه، انطلق بنا إلى الأخطل نسنشده ونسمع من
 شعره^{٤٤}. وحدثني الأسدي قال: قال لي قريشيد النشدي أحسن ما قيل في رجل قد لوحه
 السفر فأنشدته قول عمر بن أبي ربيعة: (الطويل).

رأت رجلاً أما إذا الشمس حارحت

فبعضي وأنا بالعشي فبعضر

أخا سفي حوالب أرض تضاوت
به فلوات فهو أشعث أنفيس^{١٠٨}

... إلى آخر الأبيات

قال: قال في الرشيد: أما والله ذلك الرجل^{١٠٩}.

ودخل نصيب على إبراهيم بن هشام -فانتدبه مديحا له فقال إبراهيم- ما هذا بشي، أين هذا من قول أبي دهل لصاحبه ابن الأزرق... قال فعضب نصيب وتزع عمامته وبرز عارها وقال: لئن تاتونا برجال مثل ابن الأزرق نأتكم بمثل مديح أبي دهل وأحسن- إن المديح والله إنما يكون على قدر الرجال، قال فاطرق ابن هشام، وعصبيوا من إقدام نصيب عليه ومن حلم ابن هشام وهو غير خليع^{١١٠}.

قنوات رواية الشعر:

من المعروف أن الرواية لم تكن -هذا قاطعا بذاته له أصوله وقواعده وطرقه- خصوصا في مرحلة الشعر الجاهلي، حيث كان يعتمد فقط على الرواية الشفهية، وكان غالبية العرب يجمعون الشعر ويروونه كلما دعت الضرورة إلى ذلك لجمعها لمهمة أو شعريا في أمر أو فخر أو بالقبض أو زجرا بأعداء القبيلة، وقد كان ينوع الشعر في أطراف الجزيرة العربية نتيجة عتمية لانتشار الرواية باعتبارها الوسيلة الأولى وأصعب لحفظ الشعر بقلبه^{١١١}. أما إذا انتقلنا إلى الكتابة فهي -لم تكن منتشرة بين عامة الناس- وبالتالي لم تكن في هذه الجزيرة عنصرا يعمل عليه في نقل ما تجود به فرائح أبنائها من فن القصيدة الذي كان دأبهم وتعليم الشاغل^{١١٢}.

كان الشعر يسري بين القبائل مريانا الفار في الهشيم، فما إن تصدر قصيدة أو أبيات منها لشاعر في شعب من شعاب الجزيرة، حتى تصدها قد وصلت إلى الشعاب الأخرى، وأتاح حصول هذا الأمر وجود قنوات مهمة سهلت عملية سيرورتها معتمدة على شطف العرب وحبهم سماع ما قيل من الشعر في هجاء قبيلة، أو في الثغر بأعداء أخرى... ومن القنوات التي كانت تؤسس قاعدة رواية الشعر بين الناس في العصر الجاهلي نجد: -الولادة على اليد- والأسفار العربية والضيافة العربية والقوافل التجارية، والأسواق العربية والحروب، والولادات على الملوك، ومواسم الحج^{١١٣}. وهذه مجالات كانت معروفة في العصر الجاهلي، وهي محطاتها كانت تقع رواية البيت من القصيدة أو الأبيات.

يتم اجتماع الناس في تلك المناسبات، وغالبيتهم لا ينتمون إلى القبيلة الواحدة، بل إلى قبائل متفرقة، وفي كنفها كانوا يروون شعر الشعراء القلائد الذي ذكر في شاعر قبيلة بني فلان وهكذا، فينتقلها من حضرة إلى من غاب، ثم يسميها العالي قبيلته، وهكذا تنتشر في الأقاليم، وشمع هنا وهناك.

لماذا تدهور الرواية العربية؟

ثم إن مجيء الإسلام لم يجعل العرب يتخلون عن دينهم في قرض الشعر وإنشاده وروايته، خصوصاً أن الدين الجديد لم يحرم كل الشعر. فتابعوا إنشاده بحضور الرسول صلى الله عليه وسلم، وبعد وفاته، وفي عصر الخلفاء الراشدين بالأنهية نفسها. لكن مجيء الدولة الأموية وانتشار الإسلام خارج الجزيرة العربية ودخول عدة طوائف عربية في دين الله أضاعوا بهت الحاجة ماسة أكثر من أي وقت مضى إلى استحضار الوريث الشعري والإكثار من الرواية انطلاقاً من عدة اعتبارات وهي:

- (أ) صراخ الحضارات.
- (ب) مقاومة اللحن وتأسيس قواعد في اللغة وباطن العلوم.
- (ج) مجالسة الخلفاء ومسامراتهم.
- (د) الضرورة الحضارية^(١).

لقد حصل الانقطاع من الاعتماد على الرواية الشعبية إلى الاعتماد بشكل أكثر على الرواية المكتوبة. ولعل أول التصانيف التي يمكن أن نعدّها الألفية الأولى أو الإشارة الأولى لهذا التقليل من الرواية كتب: المفصليات للمفضل الطوسي، والألفاظيات للأصمعي... وهي مقدمة الكتب جميعها كتاب المفصليات حيث جمع فيه صاحبه مجموعة من أشعار الشعراء. ثم تلت على التوالي نفسه أو قريباً منه باطنى التصنيف الأخرى.

لقد بلغت رواية الشعر مبلغاً في العصر الأموي لا يمكن إنكاره، وذلك ولا لشعور علمي أدى إلى ذلك. كما يقول عبد الحميد الخليلي، ولكن ظروف وجدت الدولة نفسها معاطلة بها. حيث تجاوز الاستغلال بالرواية هؤلاء الرواة الذين كانوا يجلسون في أرجاء الدبّة يفاخر كل واحد منهم الآخر بما روى لشاعره، إلى أولئك الأمراء والخلفاء الذين تفاضلوا بها في خصوص بعض الشعراء. فعند ذكر شعر الحارث بن خالد وشعر عمر بن أبي ذبيمة عند ابن أبي عمير في مجلس وجل من ولد خالد بن العاص بن هشام فقال الكنتعمر لشعر الحارث: أليس صاحبنا الذي يقول (...): فقال له أبو عتيق، يا ابن أخي المستر على نفسك، واكسّم على صاحبك... ولا تشاهد المحافل بهذا^(٢).

وكانت رواية الشعر من أسماء الدولة الأموية صرحت بعض الأمراء والخلفاء إلى أن ترسل لقرساتها فتستقدمهم بحاجة تعليم أبنائهم. فكانوا يرسلون بأبنائهم إلى البداية ليخضعوا أو يستقدمون لهم الكوادر يروونهم الشعر. أما الرؤساء فكانوا يستدعون الشعراء ويستمعون إليهم. ويأخذون في أسباب هذه المذاكرة حتى إذا استمع عليهم أوردوا فيها يريدوا إلى العراق ليأتيهم بالجواب^(٣). وكان الخلفاء يستحسنون ما يروى لهم من جيد القصائد. «دخل نصيب يوماً إلى عبد العزيز بن مروان فأنشده قصيدة له يمدحه فاعجبته، وأقبل على أبيه بن خريم فقال: كيف ترى شعر مولاي هذا؟ قال هو أشعر أهل خطبته، فقال: هو أشعر وأقله منك، قال أعني أيها الأمير»^(٤).

واستمرت رواية الشعر وازداد شأنها بمجيء الدولة العباسية، عرفت في عهدهم مجالات أخرى، وتماثلها غير الرواة الشعراء اللطفيون والنفاد ...

أهداف رواية الشعر

تأليف رواية الشعرية أهداف ثلاثة:

أولها: الهدف التعليمي

ويتعلق من خلال ملازمة تعليمي نظم الشعر للشاعر باعتباره من قطاعات الشعراء، يملك علوم الشعر وفروعه، وقد يكون من أسرة الشاعر كإبيه أو أخاه أو عمه. والرواية المتمرس يروي شعر شاعره، وغيره حتى يستطيع عبده على نظم الشعر. وهذه مرحلة مهمة في مسيرة الشاعر، يقول حازم القرطاجني: «ولدت لا أجد شاعرا مبدعا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر لمدة الطويلة وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد منه التجربة في أنحاء التصاريح البلاغية. فقد كان كثير أخذ الشعر عن جميل، وأخذ جميل عن عديبة بن حشوم، وأخذ عديبة عن بشر بن أبي حازم وكان الخطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذ زهير عن أوس بن حجر، وكذلك جميع شعراء العرب المحبين المشهورين»^(١٢٠). ويذكر «عن أبي عمرو بن العلاء عن رواية كثير قال: كنت مع جرير وهو يريد الشام فطرب وقال: **أشيدني لأبي بني ملح يعني كثير** - فأنشدته حتى انتهت إلى قوافي» (الطويل)

واللهيشتي حسن إذا ...

يقول يعلل العنصر سهل الأناط (١٢١)

فقال:

لو أنه يحسن بشيخ مثلي التطير

لخرت حتى يسعني حمار على سر (١٢٢)

كان الرواية ملازمة للشاعر يروي شعره ويروي شعر غيره، ففهم هذه الرواية التي يأخذ الشعراء بها أنفسهم إلا أن تكون نوعا من الدراسة وسيلة يتخذونها من وسائل هذه الصناعة يستنبطون بها - إلى جانب الطبع - على طوع القافية التي يهدفون إليها والتبريز فيها^(١٢٣)، على النحو الذي يذكره الأصمعي: «لا يصح للشاعر في شروعي الشعر شيئا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتصور في مسامحة الألفاظ»^(١٢٤).

ومن مظاهر الهدف التعليمي وصية العلماء بتأليف الأبناء بها، مورد عن الزبير بن بكار، وهو أحد العلماء بالأنساب والأخبار، قال: سمعت العمري يقول: «روا أولادكم الشعر فإنه يحل عبدة القسان ويشجع قلب الجبان»^(١٢٥). وكان الخلفاء والأمراء يطلبون من مربي أبنائهم من الرواة العلماء أو الشعراء أو من سواهم تربية أبنائهم بروايتهم شعر الشعراء، ويوضح عن ذلك صاحب الجمهرة: «وأظهرنا الفضل عن علي بن ظاهر الذهبي عن أبي عبيدة عن مجاهد الشعبي أن عبد الملك بن

تجربة ريادة الشعر العامية؟

مروان قال لمؤلف بنيه: ادعهم برواية أشعار الأعراس فإن لها عذوبة تدلهم على محاسن الأخلاق، فإتته الله ما أنجز بهرمة وأصلب مضطرباً^{١٢٤}، وفي هذا المعنى يقول أبو الفرج الأسفهباني: «كان الرشيد معجباً بشعر أبي العنافة فخرج إليها يوماً وفي يده رقعتان على نسخة واحدة، فبعث بإحداهما إلى مؤلف ولده وقال: ليسوهم ما فيها، وفتح الأخرى إلى وقال: غي عن هذه الأبيات...»^{١٢٥}، كما أن الشعراء يؤمنون بأنهم برواية الشعر، وهو ما جاء على لسان الروياني: «أخبرنا ابن تريم قال: أخبرنا الرياشي قال: حدثنا محمد بن سلام قال: قال سلم بن ضبية، يا بني أرووا ما عجبنا به الفراء ولا ترووا ما مدحنا به جرير»^{١٢٦}، ربما تكون شعر الفراء في النهجاء يمثل بمتصانص غير موجودة في شعر جرير، والأولى أن يروي للأبناء في مجال التشبيب والتعريس على نظم الشعر الجيد والرائع من الشعر، حتى يستقيم أسلهم ويشهد عود النظم.

ثانياً: العهد الثاني

يتجلى هذا الهدف في مظهر تسابق أهل القبيلة إلى رواية شعر شاعرها وشعر غيره من الشعراء في أشاء التوخاذه على الماء، أو في الأسواق أو غيرها من المصالات التي فكرت سالفها، وفي مظهر تحلق الناس على الشاعر وهو يروي لهم أشعاره أو أشعار غيره من الشعراء، وفي مظهر تسابق الشعراء على رواية شعر الشعراء، **حتى يقال فلان أروي من فلان**، وهذا ما أكده صاحب الموضح بقوله: «يروي أنه اشتهع بالذهبية رواية جرير رواية نصيب ورواية كثير ورواية جميل ورواية الأحوص فأنص كل رجل منهم أن صاحبه الشعر، ثم تواتروا بسكته تلك الحسين فأتوها وأخبروها...»^{١٢٧}، هذا التنافس بين الرواة في رواية شعر الشعراء تحفيظاً للمكانة وفخراً بلقب أروي الشعراء، أو أكثر الشعراء رواية، كما يهذبه اختيار الناس وحرسهم على تحصيل ذلك الشاعر الذي لقب بذلك اللقب على غيره، يقول الروياني في هذا الصدد: «حدثني سليمان بن عباد قال: بلغني أن كثير قال: والله إنني لأروي لجميل ثلاثين قصيدة لا يعرفها الناس ولا يروها أحد غيري»^{١٢٨}، وكان الخلفاء والأمراء أيضاً يكلمون بتقريب هؤلاء أرووا لهم الأشعار في مجالسهم ويستمتعوا بها في ليلي اتسهم.

ثالثاً: العهد الثالث

برز هذا الهدف حينما أصبحت الرواية في عهد الخلفاء المأمونيين أداة لحفظ التراث العربي من صواري الزمن من خلال حركة الجمع والتدوين، وما واكب ذلك من تعديلات التوثيق والتضييق «اعتماداً على جملة من الشائيس الصريحة أو الضمنية وغيرها من الضوابط العامة التي تعين على ضبط رواية الشعر أو توثيق نسبه إلى فائمه...»^{١٢٩}.

هكذا وضعت مجموعة من الشروط المحددة لوظيفة الاختيار الشعري النبلي أساساً على الرواية، ومن أهم تلك الشروط:

- عد التفاضل حسن اختيار الأشعار بموجباً مسألة خاضعة للعقل، «وقد قيل اختيار الرجل فضلة من عقله كما أن شمره فضلة من علمه»^{١٣٠}، لكنهم جعلوا حسن اختيار الأشعار للحفظ

بتصغيره مقياس البلاغة، نواظروا أن الشعر أبلغ البلاغة^{٣٤}، وقد جرهم هذا الأمر إلى البحث في اتجاهات الرواة، إذ شجن لهم أن هناك اتجاهين: الاتجاه الأول: وهم الرواة العلماء الذين يروون الغريب والحجة القوية كثاني عبيدة والأسمعي. يقول الجاحظ: «ولم أر غاية التحويلين إلا كل شعر فيه (إعراب) ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار (إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل)^{٣٥}، أما الاتجاه الثاني، فهم الرواة الذين اعتصموا باختيار الأشعار، وهم أولئك الذين غلبوا المقياس الأدبي، فهو ينتج عنه استرخاخ النوال كما يذكر ذلك توفيق الزبيدي في هذا النص: «إن ما يحفظه الشاعر من الأبيات إنما يؤدي إلى استرخاخ النوال في المحللة، وهذا النوال يطمس الألفاظ والمعاني، وقد أشار الجاحظ إلى أن الرواية تقوم بدور المنية القوي وظيفته قدح شرارة الخلق^{٣٦}، ونجد لهذه النظرية صدى عند ابن طياطبا، يقول في هذا المعنى: «فيتبني للشاعر في عصرنا ألا يظهر شعره إلا بعد قلته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي تبه عليها وأمر بالتعريف منها ونهي عن استعمال نطائرها... بل يديم النظر في الأشعار التي قد اختزلناها لتتصل معانيها بفهمه، وتوسع أصولها في قلبه، وتسير مواد لطبعه، ويدرب لسانه باللفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار^{٣٧}».

ومن المفاهيم التي اعتصمت في المختارات المبدعة للرواية «برونتها» -بمعنى بذلك أن لا رواية إلا لشعر العرب الخالص وقد نقل ابن شبرمة في هذه المسألة «ولاح يلى أن الألفاظ التي يجب أن تعتمد هي الألفاظ الحديثة^{٣٨}».

مقياس آخر أشار إليه التشاد -هو مقياس الإيجاز-، ومما في هذا المجال كفي إلى جانب معناه الكيفي، والكم هنا مرتبط بالذاكرة، إذ كلما كان النص موجزا سهل حفظه^{٣٩}، هذه جملة من المفاهيم التي ضبطت الهدف التوثيقي لهذه رواية الأشعار، وهي مهمة ليست سهلة، فقد كان لها رواةها سواء في مرحلة بساطة المفاهيم والأحكام، أو مع مرحلة قوة المفاهيم ووضوحها مع الرواة العلماء والتقويين..

لم تكن كل الأشعار تتساوى في روايتها من طرف الرواة أو غيرهم من المتلقين، ونرجع أسباب ذلك في كثير من الأحيان إلى خصوصية أو ميزة في ذات الأشعار دون أخرى، فتروى هذه ولا تروى تلك: «فيل لابن الزبيدي: «إنك تقصر أشعارك فقال: لأن القصص أولج في السماع وأجول في المحال»، أو بعبارة في الشاعر أو الشعراء دون غيرهم يتضح ذلك من قول المحيط لكعب بن زهير «فإن الناس لأشعاركم أروى، وهي أحلى كثيرة يكون التحليل بأسباب مغايرة بل إذا قارنت بين الشعر المروي وغيره تجد أن الثاني رجحت كفته في ميزان النقد لكن تجد الرواية قد ظهرت الأول ولم تعمل بالثاني على رغم رجحان كفته، وهذه أبيات للأخطل ويبت لجرير لو وضعناها في ميزان النقد لتقلت موازين الأخطل، ولكن الرواية ظهرت حيث جرير

فحكم له على صاحبه: «ذاكر الفزدق والأخطل وجريز فقال له الأخطل: والله إنك وإياي لأشعر منه، غير أنه أعطي من سيروة الشعر شيئاً ما أعطيتك لقد قلت شيئاً ما أعرف في الدنيا شيئاً أعجب منه: (البسيط)

قوم إذا استبح الأضياع كلبهم
فأولوا لأشعر بولي على النار^(٣٧)

لثامه: (البسيط)

فمنك البول بخلًا لا تجوز به
ولا تبول لغير إلا بمقتدر^(٣٨)

وقال هو: (الكامل)

والشعبي إذا شحيح لقري
حك أنفه وقفل الأمثال^(٣٩)

عظم بين سقاء ولا أمة إلا رواء. قال: فضضينا يومئذ الجريز إنه أسير شعرا منهما^(٤٠).

نظر كيف أن هذا البيت اجتمع على روايته هؤلاء جميعا بالرغم من أنه لا يصل في نظر الأخطل درجة ما وصلته أبياته. **فيصل يمكن أن نقول:** إن معاصر رواية الناس شعر مضبوطة بمقاييس معينة؟ ربما يكون هذا الأمر جاسلا في شئ الرواية الشفوية، أما في شئ الرواية المكتوبة فالذين اضطامروا بهذه المقاييس أكثرهم من القضاة والرواة العلماء والمفكرين. ومعلوم أن مقاييس هؤلاء محدودة ومضبوطة.

أثر النهاية على المنطق

لا يطغى على كل دارس ما كرواية من آثار عسيفة، يتميز بها^(٤١). فقد كان بنو العجلان يفتخرون بلقبهم هذا لدلائله على تعجيل قرى الأضياع فلما عجلهم النجاشي بشوكة الطويل

وما سمى العجلان إلا لقولهم
خذ العصب والعجب ليها العبد واضحل

فذهبوا يشكون أمرهم إلى عمر، ومن بعد ذلك صاروا يطاطقون رؤوسهم بعد أن أخذ هذا البيت سيوله إلى المنوع على ألسنة الرواة^(٤٢). فاللفظ قد تعجب ونهدا وتجمد وتكون. ولكن الرواية يستعصي عليها أن تعود فيما بدأت به والشاعر لا يستطيع أن يعود فيما قاله. والرواي لا يستطيع أن يعود فيما روي عنه بعد أن وقعت ذلك الأسجاع. وجري على الألسنة. وهل تجد في بني نمير عيبا يهزؤون به أو نقصا يؤسمون به إلا ما صنعه نهم بيت جريز حيث عجا شاعرهم به. فروي البيت أكثر الناس. فحلفت رواية هذا البيت بالنسبة إلى كل فرد من أفراد القبيلة شغفا نفسيا حتى لا يكاد يذكر انتصابه إلى قبيلته - قبيلة بني نمير - أن سأكه.

وسميوت قصيدة جرير التي احتوت هذا البيت بالقصيدة الدامغة، لأن جرير دفع بها التواخي
التمهيري أي أصاب دماغه^{٢٢٦}، فاما البيت فهو الذي يقول فيه جرير: (الواخي)

فَقَصَرَ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نَسِيرِ

فَلَا كَعْبِيَا لَعَنَ وَلَا كَعْلِيَا^{٢٢٧}

وكان الخوف شديدا من أن تروى أشعار في مثل سواد تعلق الأمر بالمثلثي / المدحج أو
المثلثي / الشاذل أو المثلي / الرواية نفسه إذا كانت الرواية تتعلق بأشعار في غرض الهجاء أو
الفخر، أما إن كانت في المدح فتروى المثلي بمعنى إلى ذلك سعيه، أما في غير المدح في الهجاء
أو الفخر فتجد المثلي جزعا خالصا يتوقف من رواية الناس أو الرواة لأشعار تذكر عيوبه أو
تسمه أو تشتمه، جاء رجل إلى حماد الراوية فأنشده شعرا وقال، أنا فلتة، فقال له أنت لا
تقول، مثل هذا ليس لك وإن كنت صادقها فاهجني، فذهب ثم عاد إليه فقال له، قد قلت فبك:

سَيَعْلَمُ حَمَادُ إِذَا مَا فَجَّرَهُ

الْتَحَلَّ الْأَشْعَارُ لِمِثْلِ شَاعِرِ

فَعَرَفَ حَمَادًا تَقْدِيرَهُ

وَأَعْلَمَ حَمَادُ مَا غَرَّ الْخَائِرُ

إلى آخر الأبيات

فقال حماد: حسينا عاظم الكرم هذا القدر وحجته، فبدا أنك شاعر، وأنتك فائق
هذا الشعر والجود منه، وأحب أن تكلم هذا الشعر ولا تهميه فتنهجنني، فقال له أنت كنت
لحنيا من هذا، وانصرف الرجل وجعل حماد يقول، أسمعتم أعجب معا جريرت على نفسي
من البلاد^{٢٢٨}.

وقد تحمل الرواية وجهها إيجابيا، وقد تحمل وجهها آخر سلبيا، من هنا يبقى مجال توضيحها
والفرق بينها هما المحددين الأساسيين لدورها ووجهتها.

الفصل الثالث: السماع

إن السماع لغة، صوت يسمع به الكلام الوشاح، والسماع ما
سمعت به فشاح^{٢٢٩}، وقال الأزهري في التهذيب: «والسماع أيضا
ما سمعت به فشاح وتكلم به»^{٢٣٠}، وهذا المعنى نفسه موجود في
السماع واللسان ونج العروس، وقالوا أخذت منه سمعا وسماعا جاءوا بالصدر على غير
فعله، وقالوا سمعا وطاعة^{٢٣١}، واصطلاحا هو كل ما يلتذ به السامع من الأصوات، ويطلق
على الفناء قال ابن عباد في المحيط في اللغة: «السماع: الفناء»^{٢٣٢}، والسماع الفناء وكل
ما يلتذ به السامع من الأصوات^{٢٣٣}، والسماع الفناء المصنوع^{٢٣٤}، والسماع، الذكر المصنوع
الحسن الجميل والفناء^{٢٣٥}.

كيف نشعر بالجمال الشعري؟

والإنشاء أيضا يدخل في باب السماع باعتبار أنه صوتا، فالإنشاء صوت والصوت سماع. وهذه الثلاثة عناوين تشبه واحد لأن كلا منها يؤدي إلى الآخر^{١٢٥}. وفي رواية سنن أبو عمرو بن العلاء: «هل كانت العرب تظلم؟ قال نعم ليسمع منها»^{١٢٦}.

كانت حاجة العرب شديدة إلى سماع كلامها محسنا، يصف حازم هذه الحاجة فيقول: «ولمسة حاجة العرب إلى تحسين كلامها احتس كلامها بأشياء لا توجد في غيره من الأمن الأم، فمن ذلك تعلق الضامع في الأسجاع والفواضي (...) فكان تأثير المجازي المتصورة وما يتبعها من الحروف الصوتية من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس، وخصوصا في الفواضي التي استلصقت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اختراعات بعض الحركات والمكثات والحروف المتماثلة»^{١٢٧}.

يشير بعض الدارسين إلى ارتباط السماع بالغناء والإنشاء، إذ «من الملاحظ أن التلقي عن طريق السماع يرتبط ارتباطا متشائما بالأشعار والنظم بها وما يتطلب ذلك من صوت حسن»^{١٢٨}. ويضيف: «حسن السماع هو البهجة أو الصفة المحبة التي تحيط لتلقي الشعر شخصيته وتدمج توازنه الثقافي، ولم تغير عمور الأديب والتفكير التي واظفتها من حسن السماع شيئا، فقد ظل السمع أيا للتلقي وأما»^{١٢٩}. وإنما الكلام كما يقول النحاس عند التبريز الجرجاني «أصوات محلها من الأسجاع محل الفواضي من الألفاظ»^{١٣٠}.

سمحت أمثلة ومعالجات كثيرة لسماع الشعر. وقد ذكرت بعضها سواء تعلق الأمر بسماع الشعر إنشادا أو غناء... في مجموع يضم الشعراء وجمعهم أو يجمعهم بالتلقي / المندوح... عن أبي حاتم عن الأصمعي قال: «ولدت يقوم من (لحش) وقد جاؤوا فيلأل من بني عامر بن صعصعة، فحضرت نكاحهم وهناك شيخ طويل العنق عالم بالشعر، قد جعل الناس يأتونه من كل ناحية فيجلسون إليه ويلشدون أشعارهم. فإذا سمع الشعر الجديد قرع الأرض بمحيطه فينبط حكمه على من حضر منهم بشيء إذا كان ذا غنم وأمن مطاس إن كان ذا إبل...»^{١٣١}. ويقول أبو زيد الغضنفي... عن أبي طلحة موسى بن عبد الله عن ابن الزرودي عن أبيه قال: «خرجت على بعير لي صعب (...) حتى وردت على جماعة غداة في صحبة جبل وعلى ظله رجل عليه أظفار (...) فتكررت الله ثم قلت دهشاً: أتروي من أشعار العرب شيئا؟ قال نعم أروي وأقول قولا عائشا مبرزا فقلت: اسمعني من فولد ما أحببت عائشا يقول الأبيات...»^{١٣٢}.

لا يفوت الجاحظ أن يفتح بين أيدينا نصا يزيد ما سبق إيضاحا، يقول في هذا النص: «كان مالك بن الأخطل قد بعثه أبوه ليستمع شعر جرير والفرزدق، فسماعه أبوه منهما طلال، جرير يفرق من بحر والفرزدق ينحت من سطر، فقال الذي يفرق من بحر أشعرهما»^{١٣٣}.

الفصل الرابع : الإنشاء

يعتبر الإنشاء من أعرق وسائل تلقي القصيدة العربية القديمة، ويُنفي ألا يغيب عن اليال أن الشعر القديم كان ينشد إنشاداً، وكان القدماء يقولون (عليه) كثيراً حيث كان يلقي الشعراء قصائدهم والأدباء إنتاجهم في المناسبات والاحتفالات والأسواق الأدبية وغيرها، واستمر الإنشاء حتى العصر العباسي إذ قيل: إن الرشيد كان يطرب للإنشاء أكثر مما يطرب للإلقاء^(١٠١)، ومن المعروف أن العرب لم يدونوا شعرهم في الجاهلية، بل كانوا يتأشسونونه، ولا يلهونونه إلا قليلاً^(١٠٢).

وردت مادة من ش د في بعض المعاجم، وهي تنيد لغة: معنى ذكر الشيء ورفع الصوت به، قال ابن فارس «النون والشين والداال أصل صحيح يدل على ذكر شيء وتوبيه... ومنه إنشاء الشاعر وهو ذكره التوبيه به»^(١٠٣) أي ذكره وتوبيه الشعر، ويقال نشد الشعر أنشده فنشده أشاد بدكره وأنشده إذا رفعه^(١٠٤)، وإنشاء الشعر إنما هو رفع الصوت^(١٠٥)، وإنشاء هو التعريف أيضاً يقال: أنشد الضالفة عزها^(١٠٦)، وإنشاء الشعر أيضاً عرفه إلى من يسمعه من الحضور وفي الاصطلاح ورد الإنشاء مفعول عند ابن طباطبغا^(١٠٧) وفي تراث الصولي^(١٠٨).

يعني الإنشاء في نظم اللغة القديمة

ورد الإنشاء عند ابن طباطبغا بمصحين

المعنى الأول: إلقاء الشاعر شعره على مستمع شخص أو مجموعة من الأشخاص بطريقة متميزة. المعنى الثاني: هو قول بيت أو أبيات من الشعر كشاهد على حادثة أو حكاية من حكايات العرب المزعومة^(١٠٩). يقول ابن طباطبغا متحدثاً عن تقاليد العرب: «وكيفدهم خطبا يسمونه الرثم في شعين شجرة أو سافها إذا سافر أحدهم، ويتخذ ذلك الخطب عند رجوع المسافرين منهم، فإذا وجدته على حاله فحس بأن أهله لم تخنه، وإن رآه قد حل حكم بأنهما قد خالته، وأنشد في هذا المعنى:

حل يفسدحك اليسومر أن كنت بهر

كثرة ما نوحى وتعصفك الزفر^(١١٠)

وأما الصولي فقد ورد الإنشاء عنده بمصحين:

المعنى الأول: هو قراءة الشعر بطريقة متميزة في الإلقاء^(١١١)، وقال أبو بكر: سمعت المكتفي بالله يقول لشوح بن محمود بن مروان بن يحيى بن مروان بن أبي حفصة: يقول جديك مروان الأصغر لعنه الله... فقال: وما علي وزرهم؟ فقلت: أنت على مذهبهم، وما أحسن ما قال البهتري في أبيك أنشده يا صولي فقلت: إن هذا يشكوني وما أحب كلامه، وسعدنا أحفظ لأبيات مني؟ فقال: أنشده وزد هي صوتك فأنشدت: (التدارك)

يا عجباً من جليل العارِب

وحسبك للسنن والذُكُوب^{١٢٩}

وحدثني إسحاق اللوصلي: كنت أغني محمداً الأمين هيشرب وأنشد الشعر الحسن فيقول:
أنا والله أطرب على حسن الشعر كما أطرب على حسن العناء^{١٣٠}
الغنى الثاني: هو رواية الشعر، وهذا الغنى سبق أن تحدثنا عنه في الفصل الخامس
بشكل الرواية.

هناك أخرى (إنفاذ)

ومن الإنفاذ: التناشد، وهو تبادل رواية الأشعار بين الناس: «دخل رجل على الفزوقي
فقال: ومرت اليوم للبريد قصيدة لجرير تناشدها الناس فاستمع لون الفزوقي فقال له: ليست
ذلك يا أبا تراس، قال فحينئذ قال في ابن الحيا النعمي، قال أحفظت منها شيئاً؟ قال نعم،
فظلت منها بيتين^{١٣١}».

والإنفاذ أهمية، فهو... من أكثر المصطلحات ثراءً وإيجاء، فهو يتصل بنظام اللغة وبمناصير
الادعاش والجمال فيها، ويتصل من جانب آخر بالنقطة وتكرارها وبجربتها الترتيب وصورها
اللفظية إلى القلب وهو هذا التركيب اللفظي في الشاطئ يدعو إليه النفس فتتأخر طرباً لحلاوة
يخترتها السمع ويودعها البصر والإحساس. **والقتل في الهمة والتون ثم الشين والالف والدال لا**
يهره فقط ابتعاد الحروف أو إختارها من تركيز الانحياز في الهم ولا يطلب إليه الهموس أو
المجهور منها، بل يتوقف عند الكلمة قال منعت حروفها بعضاً لبعض، وأصبح بيتها نصب أطوى من
كل نصب وليس ذلك إلا لأن هذه الكلمة قد ربطت وأبصرها بالشعر أولاً وبالغناء ثانياً^{١٣٢}».

لم يكن الإنفاذ مهمة ملق بمجرب بقدر ما كان يقوم به الشاعر أو غيره من المفسرين الذين
اشتهروا بهذه المهمة، أو راويته، إذ جرت العادة في أغلب مجالس الشعراء مع محدوحيهم أن
يقوم بعملية إنفاذ الشعر صاحب النص، وفي بعض الأحيان يقوم بها غيره، يهتكي عن أبي
تمام أنه كان أجش الصوت ذكره ابن أبي نؤاد للمصنم فقال له: أليس الذي أنشدنا
بالصبيصة الأجرس الصوت؟ قال يا أمير المؤمنين: إن معه رواية حسن التشديد فأنه له
فأنشده... فامر له بدراهم كثرها^{١٣٣}، جاء ابنه أن الفزوقي دخل «على سليمان بن عبد الملك
وسليمان ولي عهد ونصيب عند فقال سليمان: أنشدنا يا أبا تراس، وأراد أن ينشده بعض ما
استدعه به فأنشده: (الطويل)

وركب كائن الروح طلباً قد دعُر

لها نرة من جليلها بالعصائب^{١٣٤}

بعضون أطراف العجمي كأنها

تغرّم بالأطراف ضوايق العنارب^{١٣٥}

سَروا بخيمطون الليل وهي تقصير
على شعب الإكول من كل جنب¹⁰⁰
إذا ما رأوا ما يقولون ليسها
وقد غصرت ليدهم فر غاشبا¹⁰¹

فغضب سليمان فأقبل على نصيب فقال: أنتد مولاك يا نصيب، فأنشده: (الطويل)

أقول لركب صافرين قصيرهم
فما ذات أوشال وسولال¹⁰² ثارب
فيسوا غبروني عن سليمان إني
لمعروفه من لعل ودين طالب
فما جروا فأنثروا بالذي أنت أصله
ولو مكثوا أثت عليك الحفائب¹⁰³

فقال له سليمان: أحسنت وأمر له بصلق، ولم يصل للفردق¹⁰⁴.

لكن ما وجه المتحسمان سليمان الحسن إشلال نصيب الأبيات وهذا ما لم يوفق فيه الفردق؟ أم الحسن اختصاره الأبيات التي أنشدها؟ وأظن أن سليمان لم يستحسن ما قاله الفردق لكونه لم يحسن إشلال الأبيات، لا لكونه لم يحسن اختصارها، لأن المتأمل في الأبيات التي ذكرها الفردق بعدما نحوي مقاني الحسن أو أعود من أبيات متاحية نصيب:

دور الإلقاء بالنسبة إلى الشعر

يقوم الإتياد بدور مهم بالنسبة إلى الشعر. إذ يقوم الوعاجيه ويوضح خطه كما في هذا النص: «وأما قول خلف، (الطويل)

وبعض قريض القوم أولاد علة

فإنه يقول: إذا كان الشعر مستكروها وكانت الفاظ البيت من الشعر لا تقع بعضها معاللا لبعض، كان بينها من التفاضل ما بين أولاد العلاء، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب آخرها مرتبها موافقا كان على اللسان عند إتياد ذلك الشعر مؤونة¹⁰⁵. كما يقام به الوزن ويخرج بالشعر عن حد الطير، وما الفرق بين أن ينشد الرجل:

أتعرف، رسما كاظراد المذاهب

مترسلا أو يرفع بها صوته مترجلا، وإنما جعلت العرب الشعر مؤونة لما الصوت به والدينه، ولولا ذلك لكان الشعر المنطوق كالخير المنثور¹⁰⁶. كما يريد النص الشعري - أيانا من القصيدة أو كائنا - رونقا وجمالا فيكون الإقبال على تلقيه أكثر نظرا لما للإنشاء من جذب لسمع المتلقي، والعناية الصائفة بالصوت وبالميزات الصوتية التي قد جعل هو

الأخر للإنشاء العربي صفات مميزة تدعم شخصيته وتقوي كيانته. إن الإصغاء بالبعد الصوتي إلى أقصاه، ثم تدويره في بنية الكلام الشعري سوف يحصل نتائج شابة في الأهمية بالنسبة إلى التوصل.

وللإنشاء تأثير خاص على المتلقي انطلاقاً من كونه عملية ليست سهلة، فهو «مربة لها شأنها الخطير في امتلاك أزمة الأذن وجذب أذن الصديق والتسلط على ألباب المستمعين في المحافل الحاكمة والقماعات المشهورة. يقول ابن خيوس في وصف قصائده: (الطويل)

إذا أنشيت كانت لفرط بينها

تعيها القلوب قبل وهي لتساع^{١٢٢}

هذا التأثير الذي يحيطه الإنشاء صوب المتلقي هو حاصل سواء من خلال البيت أو البيتين أو الأبيات. عن الفضل الضبي قال: قدم الفروزدق شعر بمسجد بني أميةم وعلبه رجل ينشد قول أبيه: (الكامل)

وحلا السهل من الطويل كنها

يرحمه مشربها أناس^{١٢٣}

بأنه إذا نظرت من تعلم منه شهمة جسم من التحويل والشيوخ الذين يشوا من البلاغة في النظم والقتر وجدته إذا أنشده شعراً جسيماً لم يشبهه الجيوش مرير الوجه لشدة الانشغال. وإما بلديا فيه يسير من الهزاء، وقاهوا منه أنه يفتح نفسه ويمنعها تسريح العنان في الهزاء فلا يمر بذلك للشعر ولا سيما إن كل الشعر له^{١٢٤}.

وشدة ضوابط كانت تخضع لها عملية إنشاء الشعر فعين «منشد الشعر تزيد من الضغط على المقاطع المنبورة، وبذلك تطيل زمن النطق بالبيت من الشعر، طاقوه عادة يستغرق في إنشاده بيتاً من البحر الطويل ما يقرب من عشر ثوان في حين إذا قرأه كما يقرأ النثر ينقص هذا الزمن إلى ما يقرب من ثلثه أو نصفه، ويظهر طول المقطع المنبور في الشعر عنه في النشر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرف مد^{١٢٥}. وقد كان المنشد يستند إلى «السهل الأساليب البديعة علوها بالأذن والقربها إلى الأنغام الشعبية العامة، وهي النضاد والطباق والمقابلة بين التعابير والمقاطع والسجع خصوصاً، فإن السجعيات كانت بمثابة محطات إنشائية يفت عندها المنشد والسماع همسريحيان ثم يتابعان طريقهما: الأول في الإنشاء والثاني في السماع والحفظ، وهناك أيضاً طريقة لإقرار الإنشاء وهي تلك الترددات والتراجمات والقوالب التعبيرية وما تجره أحياناً من أنواع التوقف الاستثنائي^{١٢٦}.

ليست هناك اختلافات كثيرة بين العرب في طريقة مد الصوت، والتمرن به في الغناء والحداء

والإنشاء من خلال، إنتاج الشاعرية المطلقة منها من حروف الد والذ والين في حال الرفع والخفض، كانت مما ينون أو مما لا ينون، فإذا لم يقصدوا ذلك اختلطوا، فممنهم من يصنع كما يصنع في حال الفاء والقرنم ليفصل بين الشعر والكلام القشور وهم أهل الحجاز، ومنهم من ينون ما لا ينون، إذا وصل الإتياد، أي ينون مخفية مكان الوصل، يفعل ذلك فصلاً بين كل بيتين فينشد قول التاليف، (اليسعد) يا دار مية بالعفاء فالسعد

منونا إلى آخر القصيدة لا يبالى بما فيه الف والام ولا يضاف ولا يسل ما من ولا مستقبل وهم ناس كثير (من بني تميم)، ومنهم من يجري القوافي مجزأها، ولو لم تكن قوافي فيقف على المرفوع والمكسور مرفوعين، ويعوض المنسوب ألفا على كل حال، وهم ناس كثير من قيس وأسد^(١٣٣)، وحكي عن رؤية أنه أنشد قصيدته القافية القبيدة منونة فورد ذلك الزهجاوي وأكبر، وذكر أنه وهم السامع، وأن الوجه فيه أن من العرب من يزيد بعد كل قافية، إن «المخفية المكسورة إعلالاً بالتضاء البيت فينشد: (الرجز)

وقدر الأعناق طاري المحرق إن

شبه الأعلام طاع الحرق إن

إلى آخر الأبيات

وإذا كان ما قبل حرف الين يساكن - وكانت لغة منشدته القواف - على الضموم والمكسور نقل الحركة، أنشد أمراء من بني تميم قول ذي شجرة،

ولا زال منها بجرعائك التنظر

والبيت كاملاً:

ألا يا أسلي يا دار من على البلى

ولا زال منها بجرعائك التنظر^(١٣٤)

بشر الغاء والسكان الزاء لما وقفت^(١٣٥)

بعد انتهاء الإتياد

وقفت في هذا الباب على أنواع ذكرها سيبويه في كتابه «الكتاب» تحت عنوان هذا باب في وجوه القوافي في الإنشاء فقال «...أما إذا قرئوا فإنهم يلحقون الألف والواو وما ينون وما لا ينون لأنهم أرادوا مد الصوت، وذلك قولهم وهو لا يقرن القيس، (الطويل) فما نك من ذكرى حبيب ومنزل^(١٣٦)»

فإذا أنشدوا ولم يقرنوا فعلى ثلاثة أوجه. أما أهل الحجاز فيدعون هذه القوافي، ما تون منها وما لم ينون، على حالها في القرنم ليقرنوا بيته وبين الكلام الذي لم يوضع للفناء. وأما ناس كثير من بني تميم فإنهم يعدلون مكان الدة التون فيما ينون وما لا ينون^(١٣٧).

الغناء بين الغناء والإنشاء

كيف نشأ الشعر القديم؟

هناك من يجعل الغناء قربة من الإتيان، وهذا غير صحيح، فالفرق بينهما واضح، خاصة الإتيان فكانت العرب تمد به أصواتها، أما الغناء فكانت تزين به أشعارها، حتى يكون أعلى وأشهى لتلقي الأسماع...^(٢٢٢).

وتزداد الشروط بين الإتيان والغناء، إذ إن ما يتطلبه الإتيان الصحيح والجميل لا يتطابق ما يتطلبه الغناء، فالغناء يتطلب نغما سهلا متوقفا على صفات حسية وعاطفية ولغوية معينة، والشاعر هو الذي ينشد شعره غالبا، وهي صفة متكاملة للقدرة الشعرية، بينما يقضى الشعر من الآخرين يمتلكون مهارات الغناء والخطوب... وغالبا ما تعتمد القطعات والأشعار القصيرة في الغناء ولا يلتزم بذلك في الإتيان، وكثير من النقاد القدماء والمعاصرين يشيرون إلى الغناء على أنه صلب الإتيان أو هو عينه، وما أحسب إلا أنهم يتساهلون في ذلك للعلاقة الوثيقة بين الاثنين، وتكرار الإشارات في المستندات القديمة إلى الغناء في الشعر^(٢٢٣)، فلا يجوز أن يقال إذا أنشدوا الشعر وفالوهم، فلان مغني أو قد يغني... والفرق بين الشعر والغناء، بين وفال الشعر ومنشده بعيد من صفة المغني^(٢٢٤).

والخلاصة الغناء من الإتيان، وبين واضح، فالإتيان غير الغناء حقيقة، لأن الغني غير الشاعر، على حين يكون المنشد هو الشاعر في كثير من الأحيان، ولأن إيقاع الغناء غير إيقاع الشعر وإنشاده...^(٢٢٥)

وقد يتبادر إلى الذهن أن عملية قراءة الشعر وإنشاده لا تكاد تجد فروقا كبيرة بينهما، وهذا غير صحيح، فهناك فروق واضحة أيضا بين إتيان الشعر وقراءته نطقا وتلاوة، فبعض الحروف عند قراءة الشعر تحافظ على صفتها الفيزيائية، لكنها تفقد عند إتيان الشعر وأيضاً عند كتابته، كما أن القراءات مهما اتسعت لن تستطيع أن تحل محل الإتيان، أو أن تكون بديلا عنه. لأن الشعر يفقد بالقراءة الشيء الكثير ويفقد مثل ذلك بالإتيان المبين^(٢٢٦).

ويبقى الإتيان مقصورا، من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن أهمية ألفاظه ومعانيه، وقد عرف الجاهليون للإتيان قراءات فاسخوها في إيجازته، ونخبروا من أشعارهم أرقاها لتتشبه على الملأ في الجامع والأسواق^(٢٢٧)، وهي التوادي وأضحية بلاطات الخفاء والأمراء، وكان بحق نوعا من الإتيان الشفهي أو من التعبير الفني الذي كان يستند فيه الخطيب أو القاصد إلى عناصر حسية وخيالية وموسيقية تقدر في الأذهان معتمدا أولا ذاكرته، ثم على تأثير المعاصرين^(٢٢٨)، لم يشمل الإتيان مرحلة معينة بشعر ما ظل حاضرا في كل المراحل، فكان لصيق النص الشعري إبان مرحلة الشعر الجاهلي على بساطته، واستمر مرتبطا به حتى ما بعد ذلك، نظيره العامة والطائفة من الرواة العلماء والشعراء، واكثرهم احتشاقا له اللطفي / المصوح في عصر بني أمية وبني العباس، وظلت مكانته تزداد بازدياد مكانة هذا المثلي.

ويبقى أن نقول مع محمد الهادي: «إن الميزة الإتيانية على الرغم من ضعفها في العصور

كيف نشأ الشعر الفصيح القديم؟

أن ينح في حدود المائة سنة السابقة للإسلام، وهي الفترة التي ينح فيها شعر شعراء الجاهلية المعروفين لنا جميعاً^(١٢٠).

ارتبط الشعر بالفناء منذ مراحل مبكرة، ولقد كان طبيعياً أن يحصل ذلك، نظراً إلى ما جرت به من نسب وثيق، فهما يصدران من العاطفة ويعبران عنها. كما يلتقيان في البواضت ويشاهدان في الطبيعة العنيفة. ففي الفناء موسيقى التعلقات والأحزان، وفي الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان^(١٢١). وحولهما يلتقيان يصدر عنهما صوت يلح السمع، فيخطب لهاب القلب.

هذا الارتباط نجده أيضاً في شعر شعوب أخرى كاليونان والرومان... هذه الصلة الوثيقة بين الشعر والفناء قديمة لا في الشعر العربي وحده، ولكن عند اليونان والرومان والهند وهارس منذ أقدم العهود^(١٢٢).

وإذا كان الشاعر اليوناني قديماً يؤلف شعره ويضع له موسيقاه فيشعر ويعبر بضرورة الملازمة بين الشعر والوزن، فإن الشاعر العربي كان يمنع هذا الأمر من دون البوح به. إلا أن ذلك جزءاً منه، لأن طبيعة البيئة التي كان يعيش في مناخها، والحالة الاجتماعية التي كان يحيا في أحوالها، كانتا تعلمان عليه ذلك. وهي العهود الوثائقية لجدة اقتران هذا الفناء بالشعر وللازمهما بعض الأحيان، ولعل علاقتهما قد توصلت بصورة أوضح في العصور التالية، حيث قامت سيطرة الفناء العربي مستمدة من النقص حتى اكتمل نضجها على يد إسحاق الموصلي ولحقه ومن جاء بعدهم فكانت الأبيات تختار للفناء، كما كانت الأصوات يختار لها الأبيات.

أشعار الفهرستية الفصحى

لم يخل الصفح الأول للإسلام في الفترة الإسلامية من الفناء، لكن أشد ما سيظهر ويعلو شأنه مع العصر الأموي. ففي المحل حيث نبض فيه طبقات كثيرة من الرقيق ومن أبناء القوالي من الفرس والروم واليونان، وأيضاً «كثير هؤلاء» في مكة والمدينة والطائف، وتلقوا في قصور الخلفاء والولاة والأمراء، وكان هناك في أثناء مذهب مكّي ومذهب مدني، وكانت الشام تستمد من الفصحى من الحجاز حتى نبغ فيها أبو كامل الفزّلي، وكان يلزم الوليد، كما لزمه عمر الوادي مفتي الحجاز، وكان الوليد بن يزيد يطلب الجوازي القفاص...^(١٢٣) وكان مولعاً بالفناء والشراب، وقد أورد الأصفهاني في كتاب الأغاني قصوداً عديدة تحدثت عن كيف وحب هذا الخليقة للفناء، وعرف ذلك عن غيره من الخلفاء، ولكن بشكل قليل، بل ويصور الأصفهاني علواناً خاصاً سماه «من الأشعار فأنها» عمر بن أبي ربيعة وعن فيها الفنون^(١٢٤) ذكر من خلالها مجموعة من القصص التي كانت تلي.

في عصر بني أمية ازدهرت روضة الفناء وأخصبت ببلته وكثر عشاقه ولم لا وقد وجد من ألوان التشجيع وبواضت الفناء والقوة ما يمكن له وحياً له أسباب التدوير والانتشار^(١٢٥).

ولعل من أهم الأغراض التي طبعت وأزمنت بجزءه عريض القول فقد -كان شعر الغزل بالونه ومختلف ما فيه من عواطف والتفاعلات أثرا لهذه الحياة الجنسية في الحجاز، وكان فيها من التعبير عن هذه النفوس البرحة المتشعبة - وكان المادة التي تصب في تلك القوالب الموسيقية والنماذج الرائعة^(١٢١) من أصوات الطيور الذين صمرت بهم دهار الحجاز وقصورها وأقنيها وعاراتها.

ازداد ازدهار فن الغناء أيضا ازدهار في العصر العباسي، خصوصا في خلافة المعتضد بالله وابن المعتز وعبدالله بن طاهر مع ازدياد الإقبال على الغناء وحسب الترفيع عن النفس بما لذ وطاب من الألحان والأنغام، وكان هذا مطلب العامة والخاصة، وإن كان الخاصة هم أكثر من استفادوا من الإمكانيات المتوافرة لديهم. وقد وصل الأمر إلى أن يلج الناس به فطلب الشعراء من هذا الغني أن يفتي لهم بعض أبياتهم، ويطلب الغني من الشاعر أن ينظم له في المعاني الغالية حتى يفتيها فلان... وهكذا.. وهذا ابن سريج يطلب من أبي ربيعة شعرا لينثيه. وهذا يطلب منه أن يصنع لحنا في شعر عمله، جميلة لغني شعر الأحوص الذي يهواها. والأحوص يقول الشعر تنقيته جميلة^(١٢٢). بل من الشعراء من كانوا ينسابون إلى إحدى القنوتات ليسمعوا من غنائها، قال الأحوص يوما لعبد - **أعطى بنا إلى جميلة حتى نتحدث إليها**. ونسمع من غنائها وفناء جواربها، فمضينا فوجدنا علي - **بها معانة الأملجاري ثم الزاقي وابن حاتم النجاري** فاستأذنوا عليها جميعا **فأمرناهم ألا الأحوص أمينا فالتفتا** علي فوسل علي الأحوص^(١٢٣). إما لطول غيابه عن ارتداد بيتها كعادته وعادة باقي الشعراء، أو لأنه لم يصنع لها شعرا تنقيته. «وسمع سليمان بن عبد الملك منها في عسكره، فقال اطلبوه فجدوا به فقال: أعد ما تغنيث، فتغني وأحتفل...»^(١٢٤).

لم يسلم من تأثير الغناء بعض الخلفاء ممن عرفوا بروعهم، فقد روي - أن معاوية قال لعمر بن - **أعطى بنا إلى هذا الذي تشاغل بالهم وسعى في هدم مروجته حتى نفخى عليه**، أي تعيب عليه فعله، يريد عبدالله بن عمر بن أبي طالب، فدخل إلى أبيه وعنده سائب خنز وهو يلقي على جوار عبدالله، فامر عبدالله بفتح معاوية بالتحية الجوارية لدخول معاوية وثبت سائب مكانه، وتلقى عبدالله عن سريره معاوية، فرفع معاوية عمرا فجالسه إلى جانب، ثم قال لعبدالله: **أعد ما كنت فيه فامر بالكراسي فأنشيت وأخرج الجوارية** فتغنى سائب بقول قيس بن الخطيم... وردد الجوارية عليه فحرك معاوية يديه وتحرك في مجلسه ثم عد رجليه فجعل يضرب بهما وجه السرير، فقال له عمرو: **أشد يا أمير المؤمنين فإن الذي جئت لآتعا أحسن منك حالا وأقل حركة**، فقال معاوية: **أسكت لا أيا لك**، فإن كل كريم طروب^(١٢٥).

إن كان لشكل الغناء هذا التأثير في الملقى / الممدوح والملقى / الشاعر ومهرهما فإن تأثيره في النص الشعري كان أوضح وأجلى.

تأثير الغناء في الشعر

نشأت علاقة المصداقة بين الشاعر والفني، وكان من آثار هذه العلاقة أن كان يطلب للفني من الشاعر أن يصنع شعرا في أوزان تجري على لحنه، والآخر أيضا يطلب من الفني أن يضع له لحنًا على شعر معين، وهكذا كان عمر بن أبي ربيعة يصحب ابن سريج، بل إنهما كانا يحجان معا، قال عمر شعرا مرة ولم يلبث ابن سريج أن غناه غناء أوقف به وكتب الجميع حتى حبس الناس عن مناسكهم كما يذكر الأصمغاني. فكان أن بدأ الشعراء ينظمون المغنين الشعر الرقيق والقصائد الطغية السهلة العذبة الألفاظ الجميلة التركيب، وهجر الشعراء أساليب الشعر القديمة إلى اللغة المألوفة في الحياة اليومية تحت تأثير الغناء واستزاج العناصر واتصال الحضارات والثقافات، وأصبح الشعر بذلك أطوع أسهل وأكثر مرونة، وأقرب إلى اللغة المألوفة، فالسهولة والعذوبة والرشاقة كل ذلك شروطا أصبح أساسها في الشعر الذي يلحن للغناء^(١٢٨).

وأحدث الغناء في أوزان القصيدة تحولاً كبيراً، فأصبحت أوزان القصيدة غالباً قصيرة، فهي إما من مجزوءات البحور أو من الأوزان الخفيفة غالباً كالبحر والتخاريب، وهذه الطابع نجده في شعر عمر بن أبي ربيعة، وشعر الوليد بن يزيد، وفي شعر الحجازيين وأصولهم، ومال الكثير من الشعراء إلى التخريب في الأوزان إلى التمدد فيها حتى تتلائم مع اللحن والغناء الجديد...^(١٢٩) ولعل تنوع الأوزان في شعر ابن سريج ربيعة ظاهرة بيّنة، وهي من أثر ارتباط الشعر بالغناء، كما يذكر نجيب الهبيشي^(١٣٠)، والملاحظة نفسها يذكرها العري في كتابه الفصول والغيابات قائلا: «وتوجد هذه الأوزان القصار في أشعار المكيين والندبيين كعمر بن أبي ربيعة ومن جرى مجراه كوضاح اليمن والعرجي، ويشاكلهم في ذلك عدي بن زيد لأنه من سكان اللحن بالمهيرة»^(١٣١).

لم يكن التغيير الذي طرأ على بعض أوزان الشعر بسبب الغناء شيئاً جديداً، بقدر ما كان أمراً متفقاً، خصوصاً في تلك البيئة الحجازية التي كان الغناء فيها منتشراً انتشاراً واسعاً، وكانت دائرة ثقفيه تشمل شريحة واسعة من المثّلين.

لا ننظر الدارسون جميعاً إلى تأثير الغناء في الشعر نظرة تشمل سمات السلبية فقط من جانب ما أحدثه، فبعضهم يرى أن الغناء كان له دور بارز بالنسبة إلى الشعر، إذ كانت وظيفته بالنسبة إليه كوظيفة الملقود بالنسبة للسيارة، كما قبل موقود الشعر الغناء^(١٣٢)، كما كان حظّه، والغناء حظ الشعر إن لم يلبسها طويلاً^(١٣٣).

كما كان للغناء دور في اكتشاف الشاعر الوزن المناسب لقصيدته، ذكر عن أبي الطيب أن مشرقاً تشرف عليه وهو يصنع قصيدته... وهو يتغنّى ويصنع، فإذا خوفت بعض التوقف رجع بالإتشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها^(١٣٤). وبالفناء أيضاً استطاع الشاعر أن

بكتشف محبوب قواميه، وبه كان يزين شعره فكان يقال: كانت العرب تظني التصيب وتعد أصواتها بالتشديد وتزين الشعر بالغناء فكان حسان بن ثابت يوصي بذلك غيره من الشعراء، نظرا إلى أهميته بالنسبة إلى الشعر. يقول^(٢٣٦): (اليسيط)

نظر في كل شعر أنت قاله
إن الغناء لهذا الشعر مضار^(٢٣٧)
يسير مكناه عنه ويحركه
كما خيز حيث القضة النثر^(٢٣٨)

وقصة الناجية الغيلاني التي ذكرها النقاد هي كثير من كتب النقد تحكي عن تنبيهه إلى عيب في شعره حينما قامت فتيات يهجن شعره بأبرز عيبه بعد مدحهن الصوت بالغناء، «وسواء تقى الناجية بشعره أم غنته فينة، فاللهم أن مد الصوت في الغناء بحركات الكسر والضم في الروي هو الذي نبيه، كما فيه أهل الحجاز إلى هذا العيب»^(٢٣٩). ويسمى تأثير الغناء متعلما لما ذكرت من خلال جوانب عديدة لا يسمح البحث لتوسيع القول فيها.

تدوين أنواع الغناء

عرفت العرب الغناء قديما وكان غناؤها على ثلاثة أنواع كما يقول ابن وشيخ: «التصيب والسناد والمزج، فأما التصيب فإتمام البيت أو البيتين، قال إسحاق الموصلي: وهو الذي يقال له المراتي وهو الغناء الجنائي المنقطع من كل بيتين أو جمل من بيتين من هيل تصيب إليه، ومنه كان أصل الحدا كاه، وكاه يخرج من أصل الطويل في المرونة، وأما السناد فالتشليل ذو الترهيع، الكثير التفعيلات والتبرعات، وهو على ست طرائق: التشليل الأول وخفيفه، والتشليل الثاني وخفيفه والرمال وخفيفه، وأما المزج فالتخفيف الذي يرقص عليه، ويمشي بالدف والزامار، فيطرب ويستطف الحليم، قال إسحاق: هكذا كان غناء العرب حتى جاء الله بالإسلام، وفتح العراق وجلب الغناء الرفيق من فارس والروم، فغلوا الغناء للجزء المؤلف بالفارسية والرومية وغلوا جميعا بالعبدان والعلانيير»^(٢٤٠). ويذكر فضل بن عمار العمري أنه ثمة نوعان من الغناء: غناء بدوي وهو الذي كان يستعين بالعصا التي يوساطها ينبط التي إيقاع الأبيات، وغناء الحضارة، وهو غناء استعملت فيه أنماط موسيقية بدائية^(٢٤١)، من نوع «البربط» و«الطنبور» و«العود»^(٢٤٢).

وقد ورد ذكر هذه الأنواع على لسان الشعراء، من ذلك قول أحدهم: (الطويل)

ومساق سبين وون وربط
يجلوه صبح إذا ما نوب^(٢٤٣)
وقول آخر: (الرمال)
وطناير حسان صرعا
عند صبح ككنا سي^(٢٤٤)

كيف نشأ الشعر العربي القديم ؟

كما وردت أسماء أخرى في شعر شعراء آخرين. ومع أن العرب - يقول فضل بن عمار المصاري - «عرفوا مثل هذه الأداة كما نزل عليه تلك الآيات، فإنه يبدو أنهم لم يستخدموها في الغناء بالشعر لذاتها، ولقد نسي ابن خلدون صراحة على ذلك من أن الغناء بالشعر عند العرب كان هو الغناء البعوي، وقد حصل فيه من التغيرات بفضل عوامل - يقول في هذا الصدد في نص طويل من «المقدمة» - وربما تأسسوا في غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة... وكانوا يسمونه السناك، وكان أكثر ما يكون منهم في غنائهم في الخفيف الذي يرقص عليه، ويمشي بالدف والزمار، فيضطرب ويستنطف الحلو، وكانوا يسمون هذا الهرج، وهذا البسيط كله من التلاحين، هو من أولئك ولا يبعد أن تنفطن له الطليح من غير تعليم شأن التماسك كلها من الصنائع.

ولم يزل هذا شأن العرب في بدايتهم وجاهليتهم، فلما جاء الإسلام واستولوا على ممالك الدنيا، وحازوا سلطان العجم وغلبيهم عليه، وكانوا من البداوة والقطاظة على الحال التي عرفت لهم، مع قطارة الدين وشدة في ترك أحوال الفراع وما ليس يتافع في دين ولا مملش. فهجروا ذلك شيئاً ما، ولم يكن اللحن صنفهم إلا ترجيع القوافي والقولم بالشعر الذي هو دينهم ومذهبهم. فلما جاء الترف وغلب عليهم الرفة بما حصل لهم من غنائم الأمم صاروا إلى تضارة التعش ورفق الماشية واستحالة الهراج. واشتق الخن من الفرس والروم فوقعوا إلى الحجاز وصاروا موالي العرب وقرأ حميداً بن عبد الحميد والمعاذ والمزاهير. وسمع العرب تلحينهم للأسوداء ولحنوا عليها أشعارهم، وظهر بأشدة تشيخ الفارسي وطويس وسائب وحائر مولى عبدالله بن جعفر. فسمعوا شعر العرب ولحنوه وأجادوا فيه، وظار لهم ذكر، ثم أخذ عنهم معبد وطيفه وابن سريج، وانظروا، وما زالت صناعة العرب تتدرج إلى أن كملت أيام بني العباس عند إبراهيم بن المهدي، وإبراهيم اللوصلي وابنه إسحاق وابنه حماد. وكان من ذلك في تولتهم بغداد ما تبعه الحديث بعده به ويمجانبه لهذا العهد واستحووا في الشعر والغلبة⁽¹⁾.

ظهرت القصيدة تتلصق عبر وسائل وأشكال التلصق هذه طيلة مراحل الأدب العربي. ولم ينقطع تواصلها وعلاقتها بها، وحتى اليوم ما زالت علاقتها بهذه الوسائل والأشكال متصلة وقائمة على رغم التغير الذي يصيبها بين الفينة والأخرى. كما لم تستقل مرحلة من مراحل تطور القصيدة القديمة وإدهاشها بوجود وسيلة دون أخرى، ولا بسيادة وسيلة على باقي الوسائل. ولعل من أسباب ذلك أولاً، تنوع شريحة الملتصقين داخل كل مرحلة، وثانياً، إرادة ذهنية في المبدع / الشاعر لتلبية رغبات شريحة الملتصقين كلها.

هوامش البحث

- 1 التواجد: الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى الحلبي، وأولاد، مصر سنة ١٩٨٦ هـ/ ١٩٦٥ م، ج (١) ص ٢٧/٢٦.
- 2 التجمعي، كلمات فصول الشعر، شرح محمود محمد شاكر، مطبعة دار المعارف، القاهرة ص ٢٢.
- 3 المرجع السابق نفسه.
- 4 الأزهري، تكملة اللغة، تحقيق محمد علي البحار، دار المصرية للناشر والترجمة، دون ذكر تاريخ الطبع، ج (٢) ص ٢٧١.
- 5 ابن فارس، معاني اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى الحلبي، وأولاد، مصر، ط (٢) سنة ١٣٩٠ هـ/ ١٩٧٠ م، ج (٢) ص ٦٦/٦٥.
- 6 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ج (١) ص ١٥٨.
- 7 الزبيدي، تاج المصنوع من جواهر المفردات، تحقيق مجموعة من المؤلفين، مراجعة مصطفى جباري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج (١) ص ٣٦٤.
- 8 الكاظمي، كشاف اصطلاحات الفنون، دار الميراث، الكويت سنة ١٩٨١ م، ج (٢) ص ١١٥٤.
- 9 بطرس البستاني، معجم المحيط، مكتبة لبنان سنة ١٩٧٢/١٩٧٣.
- 10 سورة مريم الآية ٦٥.
- 11 لسان العرب، ج (١) ص ١٢٩-١٢٠.
- 12 حسن محمد الكرمي، الهادي إلى لغة العربية (دار الفكر العلمية)، بيروت، ط (١) سنة ١٩٦٦ هـ/ ١٩٤٦ م، ج (٢) ص ١٤١-١٤٠.
- 13 المعجم الوسيط، شرح، مجموعة من المؤلفين، إشراف عبد السلام هارون، مطبعة مصر سنة ١٣٨٠ هـ/ ١٩٦٠ م، ج (١) ص ٢٢١.
- 14 الهادي إلى لغة العرب، ج (٢) ص ٤٥٨.
- 15 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق احمد محمد شاكر، طبع سنة ١٩٧٧، ج (١) ص ٤٩.
- 16 أبو الفرج الأصبهاني، الألفي، دار الكتب المصرية، سنة ١٣٣٧ م/ ١٩٦٨ م، ج (١٩) ص ١٧٩.
- 17 ابن عبد ربه، العقد الفريد، شرح وضبط مجموعة من المؤلفين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ط (٢) سنة ١٣٦٦ هـ/ ١٩٤٨ م، ج (٢) ص ٢٢.
- 18 ابن وشيخ الكلبي، القصة في معاني الشعر وأدبائه، تحقيق محمد فخراني، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط ٢، سنة ١٤١١ هـ/ ١٩٩١ م، ج (١) ص ٦١.
- 19 معجم محمد الهادي، تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري الطرفة الجديدة، دار الثقافة - دون ذكر تاريخ الطبعة، ص ٥٩.
- 20 الكلبي، ج (١) ص ٢٨.
- 21 تاريخ الشعر العربي، حتى القرن الثالث الهجري، ص ١٠٩.
- 22 المرجع نفسه.
- 23 الألفي، ج (٢) ص ١١٤.
- 24 الكلبي، ج (١) ص ٤١.
- 25 ابن فارس، معجم المحيط، طبع بمجموعة لشراف الكندي، الهادي الألفي، لبنان، طبع (١) سنة ١٤١٠ هـ/ ١٩٩٠ م، ص ١٢.

- 16 إبراهيم دماشي، الشعر الحديث، مسافة الفرائد، مجلة فضول، ج (7)، ص 14، سنة 1996، ص 187.
- 17 المرجع نفسه.
- 18 المرجع نفسه.
- 19 فطاح بن عمار الحضاري، الشعر والفتنة في ضوء نظرية الرواية الشعرية، مكتبة الفتوة / الرياض - السعودية - بدون ذكر تاريخ الطبعة - ص 22.
- 20 معجم مفاتيح اللغة، ج (7)، ص 107.
- 21 الترمذاني، أنساب الأئمة، نج عزيز، محمد شوقي العمري، مكتبة ابن كثير، ط (1) سنة 1996، ص 326.
- 22 كشاف اصطلاحات الفنون، ج (7)، ص 102.
- 23 التلخيص بن أحمد، كتاب الفروع، تحقيق محمد الطوسي وإبراهيم المسارني، مؤسسة الأعظمي للطباعة، بيروت - لبنان، ط (1) سنة 1406/1986، ج (2)، ص 277.
- 24 تذييل اللغة، ج (14)، ص 277.
- 25 المصدر نفسه.
- 26 ابن عساف، الموطأ، في اللغة، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة عالم الكتب، ط (1) سنة 1412هـ/1991م، ج (1)، ص 309.
- 27 الجوهري، الصحاح، تحقيق أحمد عبد القادر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج (6)، ص 376.
- 28 ابن العرب، مفاتيح العلوم، دار الفکر، بيروت، لبنان.
- 29 ميزان المتكسرة، المستطاعات العلمية، مكتبة ابن كثير، الرياض - كتيبة الأمان، ط 1412هـ/1991م، ج (1)، ص 148.
- 30 ابن طرابلسي، تاريخ العرب، تحقيق محمد بن طلال، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط (1)، ص 148.
- 31 التفسير، سنة 1406، ص 1.
- 32 المصدر نفسه، ص 99.
- 33 ابن العرب، مفاتيح روى.
- 34 ديوان ذي الرمة، شرح الإمام أبي أحمد بن جليل الباهلي، نج، عبد القوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، ط (3)، 1412هـ/1991م، ج (1)، ص 282.
- 35 الترمذاني، التلخيص في حاشية الطهطا، على الشفاء، في هذه النواحي من صناعة الشعر، تحقيق محمد جواد، طبع دار توفيق، مصر، سنة 1406م، ص 148/149.
- 36 ديوان جرير، شرح وصيوة أبي العباس، الشركة العامة للكتاب، ط (7)، 1406، ص 295.
- 37 الأتاني، ج (2)، ص 61.
- 38 المصدر نفسه، ج (2)، ص 149/150.
- 39 شرح ديوان حمير بن أبي ربيعة، نج محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط (1) سنة 1406هـ/1986م، ص 91.
- 40 الأتاني، ج (1)، ص 87.
- 41 المصدر نفسه، ج (1)، ص 372-373، ج (2)، ص 171/172.
- 42 محمد رشيد رضى، جهود الرواة العلماء في اللغة خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين، رسالة جامعية.
- 43 التلخيص، ميزان المتكسرة، المستطاعات العلمية - الناشر: دار الفكر، ط 1406.

- 38 عبد الحميد الشقناني، الأعراب الرواة للشباب العامة النشر والتوزيع، طرابلس (٢) سنة ١٣٩١هـ/١٩٧٢م، ص ٢٢، ٦٥.
- 39 حمود الرواة العامة، في السند خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين، ص ١٥٠.
- 40 المرجع نفسه.
- 41 الأعراب الرواة ص ٢٩.
- 42 المرجع نفسه، ص ٢٠.
- 43 أبو الفرج الأصبهاني، الألفاظ طبعه الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م/١٩٧٢م، ج ١، ص ٢١٢.
- 44 حارم القوطاني، متنازع اللفظ وسراج الألفاظ، تحقيق وتقديم محمد الحميد بن الطونة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط (٢) سنة ١٩٨٦م، ص ٣٩.
- 45 ديوان كافر، غزل، تحقيق إسماعيل حسان، دار الثقافة بيروت، لبنان، سنة ١٣٩١هـ/١٩٧١م (في الديوان ورويت كلمة - وحشكتي، نوحى - موشيتي، كما هي في النص الذي وجدته في فهرس الشغل لغزير كافر أو متعلقاً).
- 46 الفصح، ج (٢) ص ٢٢٥-٢٢٦.
- 47 محمد طه الحامدي، في تاريخ البلد والدأب، الإبيدة (المصدر الجاهلي، والطون الأول الإسلامي) دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت / لبنان، سنة ١٩٨٢م، ص ٢٩.
- 48 الفصح، ج (١) ص ٢١٧/٢١٨.
- 49 المصدر نفسه، ج (١) ص ٢١٧.
- 50 أبو زيد القيرواني، مشهور شعراء العرب، في: الجاهلية والإسلام، تحقيق محمد علي الهاشمي، دار الفکر ط (٢) سنة ١٤٠٦هـ/١٣٨٥م، ج (١)، ص ٥٠٢.
- 51 الألفاظ، ج (٢) ص ١٤.
- 52 التوشح، ص ١٩١.
- 53 المصدر نفسه، ص ٢٥٢.
- 54 نفسه، ص ٢٢٥.
- 55 أخته بصدرية، نصوص النقد الأدبي عند حاتم السجستاني (جمع وتوثيق وتصحيح وإدخال) رسالة شامية أول علوم الدراسات العليا - الفقه - كلية الآداب والعلوم الإسلامية / طرابلس، سنة ١٣٩٩/١٩٨٥، ص ٥٦١.
- 56 أبو حلال العسكري، المسامحة والكفاية والنشر، تحقيق إبراهيم محمد أبو الفضل وعلي محمد البحاري، مطبعة عيسى البابي وشركاه، - جدول ذكر لدرج الطبعة - ص ٩.
- 57 ابن وهب، البرهان في معرفة البيان، نج أحمد مطبوع ومطبعة الحديث، بغداد ١٩٦٢م، ص ٢٥٠.
- 58 الكشاف، البيان والشبه، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الطائفة - دمشق ط (٢) سنة ١٣٥٠هـ/١٩٦٠م، ج (١)، ص ٢٦.
- 59 توفيق الوردى، مفهوم الآية في التراث الشافعي، مطبعة ميراث / تونس ١٩٨٥، ص ٣٩/٣٨.
- 60 جبار الشعر - ص ١٦٠/١٦١.
- 61 المصدر نفسه.
- 62 مفهوم الآية في التراث الشافعي، ص ٥٠.
- 63 ديوان الأشغال - شرح زاهي الأسعد، دار الكتاب العربي، بيروت ط (١) سنة ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م، ص ٢٢٢.
- 64 الديوان نفسه، ص ٢٢٩.

- 79 شرح ديوان جرير، صبيح وشراح آية المصاوي، الشركة العامة للكتاب، ط(٢)، سنة ١٩٩٤، ص ٥٢٢.
- 80 الموشح، ص ١١٦/١١٥.
- 81 الأعراب المروك، ص ٢٢.
- 82 الموشح طبعه، ص ٧٢/٧١.
- 83 شرح ديوان جرير، ص ٨٩.
- 84 الديوان لنفسه، ص ٩٢.
- 85 الأعراب، ج (١)، ص ٨٩.
- 86 كتاب القرن، ج (٢)، ص ٢٤٨.
- 87 نوديب القفا، ج (٢)، ص ١٢٢.
- 88 لسان العرب معناه (٨)، ص ١٧٧.
- 89 كتاب المعنى، ج (١)، ص ٢٤٨.
- 90 صبيح المعجب، ص ٢٢٨.
- 91 الهادي إلى لغة العرب، ج (٢)، ص ٢٨٦.
- 92 التعميم الوسيط، ص ١٥٢.
- 93 محمد الباراد، استنباط النص عند العرب المؤسسة السورية للدراسات والنشر، بيروت، ط (١)، سنة ١٩٩٩، ص ٢٢.
- 94 التعميم، ج (١)، ص ٢١.
- 95 منهاج البلاغة، وسراج الأديب، ص ١٢٢/١٢٢.
- 96 مولاي إسماعيل بشاري، نقد الشعر وسيوم القلي من القرن (٢) والقرن (٤) الهجري، رسالة خاصة بكلية علوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، ص ٤٩.
- 97 استنباط النص عند العرب، ص ١٠٠.
- 98 محمد الميزاب الجورجاني، الوساطة بين النص وخصوصية تحليل محمد أبو المفضل وعلي محمد البشاري، منشورات المكتبة المصرية، صيدا بيروت، ص ١٢٢.
- 99 أبو حنبل العسكري، ديوان المعاني، نشر مكتبة القدس / القاهرة، سنة ١٩٥٢، ج (١)، ص ٢١٤-٢١٥.
- 100 مدبرة أشعار العرب، ج (٢)، ص ١٦٨-١٦٦.
- 101 البيان والبيان، ج (١)، ص ١٢٢.
- 102 يوسف حسن مكار، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٩، ص ٢١٢/٢١١.
- 103 مدبرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ج (١)، ص ٢١.
- 104 مثابرة القفا / بلند.
- 105 لسان العرب / بلند.
- 106 المصدر نفسه.
- 107 المصدر نفسه.
- 108 أشارك لودين الطويل، عزوة الكوكبي في رسائلها الجاهلية «المصطلحات النحوية والبلاغية في كتاب حوار الشعر» رسالة خاصة بكلية علوم الدراسات العليا - الماجستير - كلية الآداب / غلي.
- 109 أشارك لودين الطويل، محمد الزعري، في «رسائلها الجاهلية»، المصطلح النحوي، في نوائل أبي بكر الصولي.

- رسالة جامعة أبيل ديوم التواشيت العليا - القاهسيو - كلية الآداب / ط1 1399 - 1398.
- 100 غزيرة الكوسبي، المستطعات النقدية والسلافة في كتاب غبار الشعر، ج (11)، ط 111.
- 101 غبار الشعر، ص 39.
- 102 محمد الأزهري، المستطاع الندي في تراث أبي بكر الصولي، ج (11)، ط 107.
- 103 أخوان البغدادي الصولي، تحقيق: صلاح الأشرف دار الفكر / دمشق، سنة 1395هـ / 1975م، ط (7).
- ص 139 - 140.
- 104 أخبار البحري الصولي، ص 15.
- 105 أخبار أبي تمام الصولي، تحقيق خليل محمود عسائر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ص 199.
- 106 استنبال الشعر عند العرب، ص 119.
- 107 أخبار أبي تمام الصولي، ص 122.
- 108 ديوان المرواني، شرح وتقدم هذا شعر العتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (1)، سنة 1397هـ / 1977م، ج (2).
- ص 11.
- 109 الديوان نفسه.
- 110 الديوان نفسه، ص 17.
- 111 الديوان نفسه.
- 112 الشعر والشعراء ج (1) ط 111.
- 113 البيان والبيان، ج (1)، ص 170-171.
- 114 العقد الجديد، ج (1)، ص 7.
- 115 المصدر نفسه.
- 116 ديوان ليد، دار صادر، ص 158.
- 117 الألفاني، ج (14)، ص 391.
- 118 ملهاج البلاد ومراج الأديب، ص 13.
- 119 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأجلو المصرية، الطبعة الثانية الجديدة والتوزيع، 1397، ص 154.
- 120 هزاد القرام البستاني، الشعر المعاصر لشبكه، شوبه، صفاته مع محاولة في تحديد الشعر عامة مطبعة الكافريكية، بيروت ط (2)، سنة 1397، ج (1)، ص 9.
- 121 القصيد، ج (11)، ص 1048.
- 122 ديوان أبي القرم، ج (1)، ص 89 - في الديوان وجدت اللها صكوبة والراء مطبوعة.
- 123 القصيد، ج (11)، ص 1047.
- 124 ديوان أمرو القيس تحقيق محمد أبو الفضل، ص 4.
- 125 سبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد خالون، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، بيروت - لبنان، سنة 1395هـ / 1975م، ج (1)، ص 20-209.
- 126 الكوشج، ص 17.
- 127 استنبال النص عند العرب، ص 17.
- 128 الواربي، كتاب الزبلة، شحاصير بن فوس الله الهندي، دار الكتاب العربي، مصر سنة 1397، ص 178.

- 139 الشعر والبناء في مصر، مطبعة القرواية الشامية، ص 97.
- 140 استكمال الشعر عند العرب، ص 177.
- 141 الترمذ نسخة من 177-172.
- 142 الشعر الجاهلي، مكتبة وطنية ومكتبة، ص 97.
- 143 استكمال الشعر عند العرب، ص 177.
- 144 الشعر العرب / ص 97.
- 145 مفاصل اللغة ج (1)، ص 97.
- 146 ابن تزي، جريدة اللغة، دار صادر / بيروت، ج (9)، ص 147.
- 147 تهذيب اللغة ج (2)، ص 97.
- 148 الشعر العرب / ص 97.
- 149 المحيط في اللغة ج (2)، ص 177.
- 150 الهادي إلى لغة العرب ج (2)، ص 177.
- 151 الشعر العرب / ص 97.
- 152 محيط المحيط، ص 177.
- 153 المعجم الوسيط، ج (2)، ص 177.
- 154 الهادي إلى لغة العرب ج (2)، ص 177.
- 155 الصناعات / ص 97.
- 156 تاج المعرف ج (2)، ص 177.
- 157 جريدة اللغة، ج (3)، ص 177.
- 158 تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، ص 97.
- 159 سعد السامح شفي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي مكتبة عربية الجديدة ط 97، بدون ذكر تاريخها ص 97.
- 160 حسين أحمد الكبير، تطور القصيدة النونية في الشعر العربي الحديث (من 1661 إلى 1975) دار الفكر، ص 1.
- 161 عبدالمعظم شليحي، القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل بيروت - لبنان، ط 97، ص 177.
- 162 الألفاظ، ج (2)، ص 97.
- 163 القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ص 97.
- 164 تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، ص 177.
- 165 البريد، الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف بيروت / لبنان، ج (1)، ص (391).
- 166 المصدر نفسه، ص 397.
- 167 نفسه.
- 168 نفسه.
- 169 القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ص 97.
- 170 الترمذ نفسه.
- 171 تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، ص 177.
- 172 العربي، المعجم والاشتراكات هي المعجم الله والاشتراكات - طبعة ونشره محمود حسن إسماعيل، الكتاب التجاري

- الطبعة والنشر - بيروت، ج (١)، بدون ذكر تاريخ الطبعة، ص ٢١٢.
- ١٢٣ المصنف، ج (١)، ص ٢٨١.
- ١٢٤ المصنف نفسه، ج (١)، ص ١٠٩.
- ١٢٥ نفسه، ج (١)، ص ٢٨١.
- ١٢٦ نفسه.
- ١٢٧ ديوان حصان بن الكويت، نخ سيد، خطي، حصان، دار المعارف - القاهرة، ص ٩٨ - سبق ورود هذا البيت في ص ٩٨ في نفس البحث عن لسان العرب، وأظن أنه الشاعر نفسه وهو حصان ولكن برواية أخرى.
- ١٢٨ الديوان نفسه.
- ١٢٩ محمود عيسى عبد الواعد، قراءة القصص وجماليات النظم بين القادسيين العربيين الحديثة والمراثة النظمي - دراسة مقارنة - دار الفكر العربي، ط ١، سنة ١٤١٢ هـ / ١٩٩١ م، ص ١١٩.
- ١٣٠ المصنف، ج (٢)، ص ١٠٨٩.
- ١٣١ الشاعر والمعاد في ضوء نظرية الرواية الشعرية، ص ١١٢.
- ١٣٢ المرجع نفسه، ص ١١٢ / ١١٣.
- ١٣٣ شرح ديوان الأعشى، ميجور بن فليس، تقدم له ووضع هوامشه، عا نفسه الحثي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، سنة ١٤١٢ هـ / ١٩٩١ م، ص ٢٢١.
- ١٣٤ الديوان نفسه، ص ٢٨١.
- ١٣٥ ابن خلدون، المقدمة مكتبة التراث، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، بيروت، سنة ١٩٧٧، مطبوع (١)، ص ٣٦٦-٣٦٧.

فراشة في نورية الشاعر عبد العزيز العفالق

أطالعت العبدية في شعبه

إعجاباً ندية في أطالعت الحكاية والذواية والعبدية

والقصيدة والذواية في شـ هـ الشاعر العبد العبد

الذكور عبد العزيز العفالق

د. محمود جابر عباس (*)

أطالعت العبدية للقصيدة الجديدة : افتتاح

درجة التلاوة الشعرية والدالية

تشير القصيدة الجديدة وعناصرها
وتشكيلاتها وأنماطها العبدية من الأسس
المتغيرة بالمتغيرات والجزائرها وتأويلها،
وطبيعة استجاباتها لتلاوة العصر ومشكلاته
وقضاياها وما يستدعيه تنوع بناها ونماذجها
ومظهرها التوزيحي والخطي.

وقد حظيت وجهات النظر التي تتناول الأساليب القصصية والسردية والدرامية، وحول
انفتاحها حول ما يحاورها من الفنون الشعرية الجديدة (كالنص والسرد والدراما والمسرح) أو
الفنون الجميلة (كالرسم والموسيقى والسينما والكولاج والتقطيع) بأقل نصيب من الفروقات
النقدية، فخصص مكوناتها الأسلوبية والدالية والجمالية التي تسمح بتعدد الفروقات والتأويل
وإثارة الفرص لدراسة وتقصي وتآمل تشكيلات وأبنية وأنماط التصور النهائية وتشخيص
إفاداتها وتوظيفها لعناصر ومعطيات هذه الفنون التي شغلت الباحثين والدارسين منذ أرسطو
في القرن الرابع قبل الميلاد، وتقسيمه الثلاثي (القصي والدرامي والخطي)، إلى ظهور
مسألة «الأجناس الأدبية» أو «الأنواع الأدبية» بمفاهيمها وإجراءاتها التقليدية والحداثية، وقد

(*) أستاذ اللغة والأدب الحديث المشارك - كلية التربية الشارقة - قسم اللغة العربية - جامعة مصرموت - ليبيا.

مراجعة مع فريد الناصر من أعمال

وصلت هذه الإشكالية عند الناقد الفرنسي د. جبرار جيليت- إلى حد أن تطلق هذه الأجناس ارتباطها الأصلي بخصومية الجنس الأدبي الأصل في كتابه مدخل لجامع النص، الذي ينصب على رفع الحواجز والحدود بين هذه الأنواع، ومنها القصيدة الشعرية الجديدة التي يتضح مدى إفادتها من هذه الأنواع بشكل علمي، والبرازيل على وجه الخصوص.

وقد حققت القصيدة العربية الجديدة (قصيدة التفعيلة) جملة من الوظائف الإبداعية والانتشائية والتأويلية والتعبيرية والبنائية عبر أشكال عديدة من الانزياحات الموقعية، والخيول الدلالية، والتفاعلات الكلية بين الملامح والدلائل والرؤيا والتعبير، والذي أعانها على تحقيق أعلى درجات الشعرية، وتعكس علاقة تعدد البنيات والأصوات والتسويات الغوية التي تستجيب للمؤشرات السياقية والنسقية والتركيبية التي تقبها القصيدة بين دوراتها أو حركاتها أو مقاطعها لتظهر مختلف وسائل الطاقات التعبيرية الجديدة، وتوجهاتها النحوية، وأساليبها الأدائية المختلفة التي اختلفت موقع الصدارة في توزيع التثنيات الشعرية وأساليب البناء وطرائق التركيب الفني فيها، والتي اقتضت أيضا التأثير في بعض الظواهر والخصائص الفنية للقصيدة الجديدة عبر كلياتها وشموليتها ووحدةها النحوية والمعمية والدلالية من أجل خلق القاعلية والحركية والبنائية التي لعب دورا أساسيا في توفير مختلف البنى والشعور والأنماط والأصناف الشعرية الجديدة التي كرسها بعدد من مجالات التعريف والتجريب، وإن بقيت هذه القصيدة محافظة على هيكلتها الشعرية أو هندستها المعمارية بينها الداخلية.

وإذا كان مفهوم الشعري الكلاسيكي مصورا حول البيت (بشطريه الأثر) وكانت القصيدة بالنتيجة عبارة عن هذا التراكم المنطوق للآليات والعناصر الشعرية التي تتخلل عليها - كما يقول د. كمال خيربك - فإن القصيدة العربية الحديثة تجلت فيها خصوصية وبناية الفكرة والانتجاع الشعري، أي بتوحد من البنى الشعرية - هذا يعني أننا معملون في إطار التحول الشعري المعاصر على أن نعرف بتعددية الأنماط الشعرية، وبالنتيجة بتعددية واسعة من معالجات (البنى) بحسب اختلاف مفهومات الشعراء، والرائع التي تؤثر في المنظر التعبيري لكل منهم¹. ومن هنا ولد العديد من الأشكال الشعرية الجديدة والتصنيفات النهائية التي أصبحت وتكونت سماتها ومكوناتها ومبادئها ومدلولاتها وأوزانها عبر الأساليب الشعرية الجديدة والنظريات التعبيرية المستحدثة، وتعدد الأصوات والشخصيات واصطناع الضمائر العديد والأقنعة والرموز والأساطير وتداخل الأزمنة وارتفاع درجة كثافة الشعرية، والتركيز الغوي، والافتقار في الأنماط، مما أفضى إلى ظهور أنماط متوالية من التحويلات البنائية في هذه القصيدة، والساعيا لكثير من العناصر الموضوعية والفصحية والدرامية والمعمية والسردية، والتسوية القصيدة بها ملامح جديدة، ونسب وتوحد والساعيا في التعبير والرؤيا من خلال إفادتها وتوظيفها لعناصر هذه الفنون (كالنص والصور والدراما)، ولذلك، لم يكن

فربما أن تفتح هذه القصيدة في عصمتها على الكثير من سمات الأجناس الأدبية الأخرى، وتضم داخل كيانها الكثير من هذه العناصر والملاح من دون أن يجعلها ذلك تفقد ارتباطها الأصلي بخصوصية الجنس الأدبي الأصلي، وتطور تقسيمات فرعية اصطلاحية عليها. «الأنصاف الأدبية الفتيحة من الجنس الأدبي نفسه، إذ يكشف الجنس الأدبي الواحد عن فترة التوليد مجموعة كبيرة من الأنصاف الفرعية تلبية لحاجات التطور الاجتماعي والثقافي في كل عصر»^{١٦}، على الرغم من هضمها الكثير من سمات الدراما والقصيدة كتمدد الأسرار والصراع والتوتر والحوار، وتوسع النوازل والروى، بما يجعلها تمتلك بنية شعرية حية وباعية وحركية ومعقدة هي آن واحد.

وبهذه النظرة النوعية المتميزة فُتِرت القصيدة العربية الجديدة إلى مرحلة تعبيرية وأدائية ودلالية وبنائية توافقت مع تغيير المواقف الشعرية العربية التي سمحت بظهور شكل شعري جديد لا يعيش على التهامش الشعري التقليدي بل يعيش داخل التجربة الشعرية المعاصرة وتتداخلها وتشابكاتها مع لحظات الوجدان الإنساني، وتطالع الروح الإنسانية عبر الفني والجمالي، وبذلك تعاونت هذه البنى والأنماط والأنصاف الشعرية الجديدة على زجرجة الملاح التقليدية للقصيدة الكلاسيكية والقصيدة الحديثة أيضا، لتحل محلها الملاح الشعرية المتعددة هي الرؤيا والأدوات والتعبير والجماليات والأسرار والمصور والأساليب والإيقاعات الجديدة التي تخلق عملية التفاعل والحوار الجمالي، وتطوّر نظريات النظم والقراءة والتأويل، والتفاصيل الموضوعية والشكلية - بنظر د. محمد مفتاح - (إذ إن ما يظهر بآفاق ذي بدء أنه يكون في الضمور. لأننا نرى الشاعر يمد إنتاج ما قدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة (عائلة) أو (شعرية) أو ينقل منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيريا ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعا أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو الماحك في الملتصق والموجه له، وهو الهادي للتلقي لتعدد النوع الأدبي والإكراهات اللغوية، وفهم العمل الأدبي نبعنا لذلك^{١٧}). وبهذا فقد شهدت القصيدة العربية الجديدة تغييرا في المفهوم والوظيفة، ومن ثم الملاح والرؤيا والتعبير والممارسة والاتفات إلى العناصر البنائية الأخرى التي تسهم في بؤرة الشكل والمضمون الشعريين الجديدين، وخلق حالة من التوازن العام في القصيدة التي يؤدي بدوره إلى هذا الشكل التخصصي الذي يجمع النص المزيد من الحيوية والفاعلية والصيغ التعبيرية التي يتخلق فيها لون من ألوان النمو والتطور للوصول إلى قمة انصهار هذه العناصر جميعها في بؤرة الملاح الشعرية الجديدة التي تسلمح أن تستوعب إجراءات ومفاهيم ومصطلحات الصيغ التخصصية والسردية والدرامية، وبهذا فإن هذا الشكل قد يمس الجانب التحليلي، وفؤى المعاصر الدرامي وحمل للتوازي محالا واسما من حيث الاحتفال بالبناء والتحليل والدرامية، وبسط التمهيدات الكنائية والزمانية، والتمرس بمشكلة الموت وبالمزمن

والاختلاف الكثير من الذاتية^{١٨}، والمتولدة عبر المواقف والرؤى، والنظورات البنائية والسياقية. وتواهر الأطر الشعرية والدلالية لتفاعل عناصر القصيدة المختلفة داخل الملامح الكلية، والتي تتصالح فيما بينها للخروج ببنية حية متماسكة نامية، ومن أهمها الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والصراع والفعل والحركة ومكوناتها وطرائق البناء فيها، فضلاً عن توظيف التقنيات البنائية الجديدة التي تمكن الشاعر من تقديم مشهده الشعري، وقد اعتمد فيه على بنية الحكاية أو الدرامية أو السردية والفعل الدرامي التام بشكل واضح، وتمتلك مقومات الموضوعية والرسم المبهدي الخارجي، دون تدخل من شخصية الشاعر أو التكمك أو التعمير (الأنا) الداخلي في الخطاب الشعلي.

ومن هنا أصبح تكريس واستلهم الطواهر الدرامية في الأنواع الشعرية والشعرية المجاورة ومحاولة توظيفها بشكل بنائي ونسجي في بنية القصيدة وتشكيلها من خلال الاستناد إلى عنصرين أساسيين هما الفعل والحركة - كما يقول د. محسن الطيمش - فالفعل يعني الحدث التامى للتطور الموضوعي، والحركة تعني بلورة موقف البطل من خلال الصراع والتضاد في المواقف بينه وبين الآخرين. أو بينه وبين ذاته. وما يلامحه صراع فلا بد من تواهر أصوات غير صوت البطل. لأن الصراع يعني وجود قوى أخرى تلفت مواقف الضد، وتنهض بعوامل الصراع وتطور الحدث في القصيدة. ومن هنا فإن الملامح الدرامية في القصيدة الجديدة هي حدث تام وصراع وتقابل مواقف وشخصيات. وأن هذه الشخصيات - التي تستطيع احتواء هذه الخصائص، أو الاضطراب منها بشكل واضح وتفيد - إضافة إلى هذا - من عناصر التعبير في السرد، كتوظيف عنصر الحوار المركب والتكثيف الناتج عن الحدث، أو الحوار الداخلي، والابتعاد عن الإمكان عن نبرة السرد، وملاحظة الجزئيات التي لا تسهم كثيراً في نمو الحدث. والاتصاف إلى تعدد الأصوات وتقابلها^{١٩}. وبذلك نمت في بنية الخطاب الشعري العناصر بنوع عدد من تقنيات التعبير الدرامي وعناصره المختلفة التي تدخل في نسج القصيدة الكلية، وأصبح التوصل بالأدوات والأساليب البنائية التي يوظفها هذا النوع من التعبير من سمات القصيدة الجديدة التي تجعل الشاعر الحدائي ينفرد في خلق علاقات والنسق وسباقات نصية وإشغلية جديدة تمكنها من امتلاك طاقات دالية وإيحائية وشعرية بين حصول العدل والتوازن والمسي والتبريز، ارتفعت بها القصيدة إلى مشارف الموضوعية البنائية أو ابتعدت بها عن التلامح القافية المبرقة في الدالية والعاطفية.

وإذا ما نظرنا إلى تشكيل الملامح الدرامية وعناصر الأداء الدرامي فيها وجدنا أن بناء الوحدات الشعرية والسردية والدرامية فيها قائم على أساس من معمارة هذه القصيدة. وتطور الموقف العام فيها على سبيل اللغة الشعرية وبنية التعبير واستخدام الأصوات والرواء والضمائر الذين يرسمون المشاهد - وبعضها مغلقة (التكلم والمخاطب والغائب) - ومؤثرة

بحوافز بصرية وسمعية مجسدة لحالة التوتر والاحتدام والصراع الدرامي، ومفضية إلى عاطية جديدة تحفظ الهبة الجديدة تعانكها وثرانها وقومها واختلافها ونفسها، بما تشف من المفونات التعبيرية والدلالية والجمالية التي توجع استراتيجية هذه القصيدة من القول الشعري الذاتي والعاطفي والبرح الشخصي إلى القول الموضوعي الذي يتجسد فيه عالم هذه القصيدة وتقنياتها وأساليبها ونهجها التعبيري. مما يدل على أن مفهوم القصيدة قد تغير - بتعبير د. عز الدين إسماعيل - «فلم تعد - هذه القصيدة - عملاً إنشائياً للإنسان يزجي به أوقات فراغه، أو يمارس فيه هواية. وإنما صارت عملاً صميمياً شاقاً، يحتشد له الشاعر بكل كيانه. صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني. وعزجها مركباً ومعتداً من أفاق هذا الوجود المختلفة، أو تنقل - بلهزار - إنها صارت نية درامية»^(٢٤).

وحيث يصبح بوسعنا أن نكتشف عما يعتمل داخل النصوص الشعرية الجديدة وأنماطها وأبنيتها المختلفة وأساليبها ولغاتها وإيقاعاتها من ميكانيزمات وكيفيات تعبيرية تتجسد فيها مسقويات التعبير العرسي المختلفة التي تقرها من عالم المشرح وشروطه وخبراته وتقنياته التي تصعد هذه القصيدة، وتواشج معها، وتجعلها تستقطب الصيغ والتركيب التي تمنح القصيدة حضورها الفاعل وموضوعيتها **الثالثة ونموها التشكل** هي رحاب الدلالات والإيهامات وتشابه الأصوات والأحداث. وبذلك اكتسبت القصيدة شريعتها ووجودها الفاعل في الحياة الأدبية من خلال قدراتها على خلق صيغ شعري وجنسي غريب، ومنطور. يعكس مدى فاعلية الشاعر وقدرته على تولي حركة أحداثه وشخصياته وانتقالاتها مع تمولات القصيدة، ونموها الإيهامي للتكامل. واكتساب بصيغها الذي يعكس - أيضاً - عملية تمسيق الوهمي للحمي والدرامي في القصيدة الجديدة الذي يرتبط بالقضاء الكلي للنص، حيث يتجلى في هذه القصيدة تعدد الأصوات والمستويات اللغوية. وارتفاع درجة الكثافة نتيجة لقيمة التوتر والحوارية فيه، ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفية إلى جانب التجارب الحيوية الكثيرة. إلا أنه يتميز بنسبة نشئت أوضح من دون أن يطرح عن الإطار التعبيري^(٢٥).

ومن هنا فإن الكشف عن الدلالة الصيقة والتركيب بنات أي قصيدة معاصرة أو حديثة يقتضي منا تتبع مظاهر بنيتها التركيبية والبنائية والأسلوبية والقوية والصوتية والكسومية التي يحاول الشاعر العرسي الجديد أن يخلصها من الصوت الغنائي القدر ومنطل الذات، والشاعريات العاطفية المياذجة، والسرفة في الشاعر والوجدان إلى حيث رحابة الحياة والكون والتجارب والرؤى والمواقف التي تصوم في توليد وبيرة وضع القوى المتصارعة التي تتميز بها القصيدة الدرامية ويملكها للمتعدد، وطرقها المعبرة التي توصلها إلى طابقتها في استكمال البناء الفني والموضوعي لهذه القصيدة، والتي ميفضي البحث هنا بالاعتراف بها كمصنوع من أبعاد التنسيقات الأساسية في شعرنا العرسي الحديث، وعبر وظائفها الدلالية والتعبيرية ونهجها، الأساسية.

فكرة مع نبرة الغمض حناجر العنابر

وإذا كان الدكتور الناقد إحسان عباس يرى أن القصصيتين اللتين وصفتا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر العربي، وهما قصيدة «الكوليرا» - نازك الملائكة، وبطل كان حياء، ليدر شاعر المصباح، لا يصبح انخالا معاً مؤشراً قوياً على شيء سوى تغيير جزئي في الملامح^١، فإنهما تعدان متكاثيراً لدى الشاعرين - ولدى عموم الشعراء العرب الحديثين فيما بعد - هي ارتداد شكل شعري جديد والقلب القصصي الذي سمحت القصيدة الحديثة للسبر نحوه، والاتجاه بالقصيدة نحو الحكائية والحوارية والسردية والتوصيفية والدرامية، التي تشجع للمزيد من مظاهر الأبنية النصية القصصية والخيالية والكبرى، وبزوها الدلالية، وتنوع النواظف والرؤى والتجارب والمشارف، التي يعبر عنها الشاعر بشكل متماسك ومتكامل من خلال الأحداث والعقد والشاكل والأبطال والواقع الجديد، وحكايات مكشوفة بلغة مكشوفة ومركزة لها بداية ووسط ونهاية، ومرسومة بدقة، وهذا أهم ما يميز بنية القصيدة الدرامية التي اختلت بهذه العناصر، وأصبحت القصيدة ببنيتها وتشكيلها وطبيعتها وجوهرها تعتمد على تكوين الصورة الكلية التي تتفاعل مع غيرها، مكونة بنية النص الكلية ووحدته العضوية، ومن هنا فإن «قصة كل عنصر - بنائياً - تكفي على وجه التحديد في اندماجه وتعاونه إلى ما يليه، من هنا تكسب بعض النصوص أهمية خاصة، ويصبح تكرارها ليس مجرد توفيق موسيقي رتيب بل هو إصلي في تكوين التشكيل التصوري للقصيدة وادغام مسئولياتها العديدة في هيكل متواتر^٢».

وبهذا فإن استجابة الشعراء العرب لهذه القصيدة وبنيتها وبنائها وتشكيلها - ومنذ بداية الخمسينيات - قد توعت وتفاوتت واختلقت باختلاف القدرات الإبداعية والأدوات الشعرية والإنجازات والأشكال التي حاولت حلها تجارب الشعراء (يدر شاعر المصباح ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري وخليل حاوي وأدونيس ومصلاح عبدالصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وسعدي يوسف) وغيرهم، وإغناء القصيدة بعناصر تعبيرية وأدائية وبنائية من فني المسرح والنص، واتجه الشاعر «لنوعيتي عنصر الحوار، والحوار الداخلي، وتعدد الأصوات، وتقديم الصور العامة للأحوال، والشاهد التي يدور فيها الموضوع الشعري، والاهتمام بتصوير ملامح الأشخاص، وتقديمهم ضمن حدث أو موقف، كما وظفوا الرمز، والتفتوا إلى الأساطير، وأبطال التاريخ، وتطور شكل القصيدة من دفقة شعورية صغيرة إلى بناء ينمو على هيئة لوحات أو مقاطع يضيف الواحد منها إلى الآخر، فإذا القصيدة في النهاية موضوع متماسك مركب، بينما تمت عناصر الحكاية الصغيرة العائرة، واتخذت شكل قصيدة سهل من فن القصة حيناً، وتطمح لأن تكون قصة حيناً آخر، لها ما يميزها من أجواء وحدث نام وأشخاص نعرفهم ونحبها مشكلاتهم^٣».

وقد لعبت غالبية الشعراء الحديثين الذين جاءوا بعد جيل الرواد إلى الإمامة من بعض عناصر هذه الفنون ومعطياتها، وتوظيفها في قصائدهم. ويمكن أن يتجسد هذا التلاحق في مرحلة النضج الشعري للقصيدة الجديدة التي بدأت في الستينيات من القرن الماضي، إذ حاول هؤلاء الشعراء بناء قصيدة ذات سمات وعلامات قصصية وسردية وحوارية ودرامية من خلال محاور متعددة، وهيئات مختلفة وبنيات متنوعة، تسهم جميعها في إغناء القصيدة، وتسييرها نحو النضج والتكامل والوضوح في الرؤيا والأدوات واللغاني والمصداقات، ويمكن أن نجد مثل هذه القصيدة عند الشعراء (كناظم جواد ومحمود البريكاني وعلي السبيتي وعبدالله النجدي) ويوسف الصانع وفاضل المزاوي وياسين طه حافظ ومحمد سعيد الصكر وممنوح عدوان ومحمد عفيفي مطر وأمل دنقل ومحمد إبراهيم أبو سنة وعبدالمعز القناص وغيرهم لتحدث بنية القصيدة الجديدة، ومحمولاتها البنائية والدلالية والتشكيلية، وترجيح النزعة الدرامية والجوهر الحواري لزيادة الحساسية الجمالية والشعرية التي تتضاهى مع البنيات الأخرى في القصيدة، وتؤدي إلى ارتفاع درجة الكثافة الشعرية والسردية والدرامية، وتماثل القصيدة، وبنياتها التخيلية والفنية والتصويرية، فتتبدد قدرة القصيدة على القراءة الشاؤلية، وبعض المنظومات التركيبية والصورية، وأساليب البناء، والدلالات التأثيرية والشعرية، وبذلك يستطيع قارئ هذه القصيدة أن يذوق بين الإشارات المختلفة التي يلتقطها من القصيدة ويخرج من هذا التكليف والتشكيل بين الإشارات والدلالات وإشارات ودلالات أخرى جديدة لا تكف عن النمو والعنق. وهذه هي سمات الفن العظيم في كل عصر من العصور، والتي تقترن القصيدة العظيمة بها فتزده من مساهمة الفجوة والتوتر بين حقول الدال والدلول من أجل خلق مستوى جمالي وفني يبرز هذه العناصر، ويضعها بأساليب شعرية مختلفة تقوم على إحداث مثل هذه الثغرات المثيرة في بنية القصيدة، والتي تعتمد بدورها على مجموعة العناصر والمعطيات التي أخذتها من فني النص والدراما وعناصرها كالتشكيل والحركة والصراع وتعدد الشخصيات والأصوات والحوار التي تنتشر في بنية النص الكلية. والتي تشير بدورها إلى قدرة هذه القصيدة في الارتقاء بوحداها الصياغية والتسليمية وبنيتها وتشكيلها الذي يخرجها من أحادية الصوت الذاتي الواحد المنفرد إلى اهتمام المناطق الجديدة في الفنون الإبداعية والتثنية الأخرى واستكشاف الدواخل الأساسية والمعطيات الموضوعية لها التي تعمل فعلها في تمثيل الرؤيا الشعرية والحساسية الجديدة لهذه القصيدة وأساسها وسياقاتها النصية والمثولوجية التي تفتح في إنتاج القصيدة وإشغاعاتها الروحية والفكرية في هيكلية جديدة وبنية جديدة حية ونامية ومتطورة ومتماثلة، وهي وحدة عضوية تسعى للوصول إلى التلاحق الموضوعية للتكامل. وبذلك يكون للشاعر دوره في إدارة الصراع بموقع الكاتب الفاعل خلف شخصياته حيث «تفتح الرؤيا في النص، تتمتع لتطور الصراع القائم في رملها، وهي

واقع لها. على أنه وفي مدار هذا الاتساع تتفاوت الأصوات، تختلف، تتحاور. لكنها هي لغاتها واختلافها ليس محكومة بهذا الموضع. ويبقى هذا الموضع متحكماً. بمسار معوها. وتوجه هذا النمو^(١) هي بنية النص الكلية.

الملاحح الحكائية والحوارية : مرحلة البدايات الأولى

بعد الشاعر العربي المعني هيدالميرز الملاحح. أحد شعراء مدرسة الشعر العربي الحديث البارزين على مستوى القطر العربي. وعلى مستوى الوطن العربي. لكونه من الجيل التالي مباشرة لرواد

الحداثة الشعرية المستفهد من شعرهم والمخالف لطرائقهم في تركيب بنية القصيدة وأساليبها التصويرية المتعددة من حصة أو حبيوة أو درامية أو رؤيوية. وقد أسهم الشاعر بنصيب، وأمر في حركة الحداثة والتجديد والتحرير الشعري شكلاً ومضموناً. والذي بلغ فيها الشاعر قمة النضج والذروة في تكامل الرؤيا في قصائده التي استلهمت شيئاً من معطيات العمل الدرامي والقصصي والسري والأقنعة والرموز والأساطير والتاريخ والمخيلة الشعبية من أجل إغنائها بعناصر هذه الصور. ومن أجل تقديم القصيدة الموضوعية التي تكاد تنفرد في الرؤية الفنية المهيمنة على جل الشعر العربي المعاصر. والتي تفضل فيها - غالباً

(أنا) الشاعر حضوراً مطلقاً.

وقد حظي الفن الشعري في الشعر الملاحح بدراسة إقليمية وكتب ومؤلفات ودراسات جامعية علمية كثيرة شملت رؤيا أدبية وفلسفية وبنائية وتشكيلية وصوتية وموضوعية عديدة في مجمل تجربته. كالتعدد في التشكيل أو الموسيقى أو الرثيا أو المضامين أو الأقنعة. وذلك لقيمتها الفنية العالية ومحتواها الأيديولوجي المتميز. ولكنه - في مقابل ذلك - لم يحظ باهتمام معادل على مستوى الملاحح الشعرية والسردية والدرامية والحوارية والقصصية. ولا يكاد الحديث عن هذه البنيات في شعر الملاحح يعدو إشارات وملحوظات سرية مجعلة. ترتبط في مجموعها بالنظر اللطفي أكثر من ارتباطها بالتحليل النثوي والنتقائي والدرامي بالمعنى الدقيق.

ولا أستطيع أن أزعم أن هذه الدراسة تقدم تحليلاً شاملاً لبعضنا من الملاحح عند الشاعر. وإنما هي مقاربة نقدية. ومدخل تحليلي العرضي لبعض السمات والخصائص والبنيات الحكائية والحوارية والسردية والقصصية والدرامية في شعره. وتحليلها في ضوء الدراسات الحديثة التي استحدثت عن الملاحح الدرامية في الشعر الأوروبي عامة. والشعر العربي الحديث خاصة. وهذه الدراسات تركز أساساً على ديوان هيدالميرز الملاحح الذي صدر لأول مرة. بطبعته الأولى عام ١٩٦٢ عن دار العودة في بيروت. واحتوى على دواوينه الأ بد من سنة ١٩٧٠. ومصارب يتكلم - ١٩٧١. ومرواية إلى سيف بن ذي يزن - ١٩٧٢. وإهوامش يمانية على القرية

ابن زريق البغدادي - ١٩٧٤، وعودة وضاح الهم - ١٩٧٥، وأظهرنا ديوانه الذي صدر بعد هذه المجموعة من الدواوين «الكتابة بسيف الشاعر علي بن المضل»، وذلك لعدم حصولنا على مجاميعه الشعرية التي صدرت بعد ذلك التاريخ.

وعلى الرغم من التطور والتجديد التقني والتشكيلي والبنائي والأسلوبي والتميمي الذي لحق بقصيدة الفلاح بعد هذه الدواوين، والذي أكسبها بعداً حداثياً وتجديدياً معاصراً، كما هي ديوانيه الأهميين «كتاب سماء» و«كتاب القرية»، فإن شعره من خلال هذه الدواوين بعد صانعاً للحضن ومدارساً أصاط واصناف اللامح الحكائية والشخصية والحوارية والتقصصية والسردية والدرامية هي شعر الفلاح، لبروزها وهيمتها على مثله الشعري منذ يواكيره الأولى، والتي عدت تطوراً ثقيلاً تعددت فيه البنى والأنماط والتوظيفات في تضاعف هذه النصوص، والتي تضاف إلى تقنيات واليات وأساليب وصيغيات اللامح الشعرية القصصية العربية المعاصرة، فهندسة القصيدة وصناعاتها الفنية والتشكيلية والبنائية الشعرية والحداثة تشير إلى مقدرة متميزة، وبراعة فائقة، ورؤيا جماعية هي تكوينها، يصوغ تعبيرية متنوعة تفيد من الغنى اللغوي والخطابي والتاريخي والمجري والرمزي والقناعي ويزر السرد والدراما المختلفة، وبذلك اكتسب قصيدته بعداً جديداً لم نألفه في شعورنا العربي المعاصر، ومنها القطيعة البنائية التي تقوم عليها اللامح الدرامية للقصيدة الجديدة، إذ ليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم يكتسب جواً أو هيئة المنظم الأساسية التي لا تتحقق للدراما من دونهما، وأهني بذلك الإنسان والصراع والتقصصات الحياتية، هذا الإنسان والصراع ولتقصصات الحياة هي المعاصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي^(١٢)، وقد كانت نسبة توظيف الشاعر الفلاح لها كبيرة، إذ نرى عائلته وعمه ورؤياه الشعرية عبرها، وعبر هاجستها وتسلطها في بنية القصيدة لديه، ويوسع القارئ أن يكتشف ذلك منذ بداياته الأولى في الستينيات.

لقد كانت عملية افتتاح الأجناس والأنواع الأدبية بمعناها على البعض الآخر في عصرنا، وإزدياد تقاربها، ورفع الحواجز والعزلة والحدود بينها، مؤشراً على عملية تحديث وتجديد معالجة الأنواع والأجناس الأدبية، ونصوصها (النثرية والشعرية) قد أتاحت لمنظري الأدب ودارسه منذ أطلالون وأرسطو والثقافة العرب القديمة إلى الوقت الحاضر لتوليد أنواع جديدة من هذه الأنواع، وتضمين الأصناف والاتجاهات والموضوعات والتنوعيات الشعرية المعاصرة ضمن الرؤية الحداثية التي تعيد من هذه الأنواع الأدبية (كالقصة والرواية والمسرحية والدراما) أو الفنون الجميلة وصيغياتها الرؤيوية والجمالية وأطيافها المرافقة (كالبوم والسيلما والموسيقى والتشكيل والكولاج والتلطيح والمصنعات)، وذلك لاحتوائها على عناصر قصصية أو سردية أو دراسية تكون دعماً للأصوات الفنية والذاتية والعاطفية الطاغية في

فرادة مع تجربة الشاعر عبدالعزير النعناع

شعرنا العربي القديم أو الحديث، وكذلك فقد اختلفت القصيدة العربية الجديدة بعناصر هذه الفنون والأنواع كالدراما والصراع والحركة والفعل، مستفيدة من تلك الأساليب البنائية التي كان يلجأ إليها الشاعر العربي في قصائده الفنية المختلفة. وأخذت وظائف الدراما تتجلى في هذا الفن أو ذاك، وأصبح الموقف الدرامي لا يتحقق في الأدب المسرحي وحده، بل أنه يتحقق في كل أدب، إذ هو موقف أصيل في الإدراك الجماعي للعالم^(١).

لقد نجح الشاعر العربي اليماني عبدالعزير النعناع في الإفادة من معطيات هذه الفنون وعناصرها وأدائها ومن تقنياتها، وإغنائها بالتكليف الشعري الذي حاول فيه رسم صلاحي موضوعية لشخصياته وأفعاله ومواقفها، وأن يحملها روح التعبير الشعري الذي استعارته القصيدة عنه من فنون الإبداع الأخرى.

وبدأت قصائده - منذ بواكيرها الأولى في بداية الستينيات - تعتمد شيئاً فشيئاً من الغنائية والغائية. وظفنان (أنا الشاعر) فيها، وتوجه نحو الغائية الموضوعية أو الملامح الدرامية وللحمية التي تفيد من عناصر الدراما المختلفة، وقد انفتحت لتجارية العميقة، ومنظوماته الفنية الواعية على مضامين عديدة من الصراع والتناقض والتوتر والاستخدام والأداء الدرامي والرؤية الإنسانية والكونية المتسعة لإغناء بنية القصيدة لغية، واستجالياتها لدواعي التعبير وأدواته واتهم دور هذه التقنيات والأساليب بعناصر بنائية وفنية، ووظيفية وجمالية مما، تحظى درجة عالية في الحركة والفاعلية والتطور الشعري الذي يمنح النص شكلاً عضوياً متماسكاً، وبنية أدائية وتعبيرية واضحة، وهي التي أجاد الشاعر استخدامها واستثمارها في تفعيل هذه العناصر التعبيرية والتقنيات الفنية التي تسود قصائده، وتتشظى في جميع بنائها الأسلوبية والصياغية والصوتية والأسالية والتأويلية. وبذلك غدا العمل الأدبي هو الوحدة الأساسية للمنظومة الأدبية والدلالية الكاملة التي لا تحصل إلا في إطاره، كما يقول توموروا^(٢).

وقد اتخذ الخطاب الشعري عند النعناع، وضعاً جديداً متولداً، ومعتدماً بالرؤى والتجليات والاستبطان التي تفتقر بنية القصيدة الجديدة نحو بنية تتسع لكل مظاهر الواقع وتناقضاته وصراعاته وأزماته ومأساوية عوالمه. وحرارة إشعاعاته التي جعلت عائلته مفعماً بلون من الدرامية القادرة على رؤية الأشياء والعالم المحيط بها بعيون مفتوحة لكل الاتصافات، وذلك منذ ديوانه الأول «لا بد من صلحاء»^(٣) الذي رأيناه فيه ينحدر نحو إعادة صياغة هذا الواقع على وفق رؤيته وتجاربه الحياتية، وعوالمه الواقعية والرمزية والتخييلية، من خلال الإفادة من معطيات هذه الفنون، وأهمها النص والدراما والقصيدة، فكان نزوعه - في بداية تجربته - نحو توظيف الملامح الحكائية، وتقنياتها التعبيرية الخطيلة التي تقوم بعملية تشعير هذه الملامح وصبرها في سياق تجربته وقصيدته من خلال أدوات التشكيلية والتعبيرية والأدائية المتميزة

التي تندرج في بنية النص الكلية التي تعبر عن وعي الشاعر بضرورة توافر حكاية ما تتحقق فيها الوحدة العضوية، والتي تقضي فيها البدايات إلى النهايات، وتساهم الشخصيات أو الأحداث أو الأمكنة والأزمنة بالحوار بإزالة ورثسية هي نية النص وتطوره ونموه، ويمكن أن نجد قصائده الأولى مستقتطات من خطاب نوح بعد الطوفان، ورسالة عامل في سيناء عند يوم الاستقلال، وبكالبة ثور في حلبة صراخ، وحكاية مصلوب، ورسالة صديق حي، وصورة لطافية، ومشهد من فصل، ورسالة إلى عمرو بن مريقة، وغيرها ملحة طيبة وأنيوزجا متقدما على قدرة الشاعر المبالغ في توظيف هذا العنصر توظيفا كاملا وجديدا من خلال الاهتمام برسم الملامح الخارجية، ومواحل الشخصية، والتناقض والتحول الذي يطرا عليها من داخلها، بما يجعل هذه القصيدة تحوي عناصر شعرية جديدة ترفعها عن الطائفة من خلال أعمالها الحركية ودلالاتها القصصية والسردية التي تعتمد على الشخصيات والصراخ والفعل الدرامي للشاعر.

ففي قصيدة «رسالة عامل في سيناء» عند يوم الاستقلال، نلاحظ موضوع تشكيل بنية القصيدة التي تعتمد «الحكاية» أساسا لها، فهي بهذه القصيدة نجد أن هناك حكاية أولا، وحكاية بلغة تعبرها الدقة في اللفظ، والوضوح في العبارة ثانيا، ثم التركيز على بنية الحكاية ثالثا، والاتصاف قدر الإمكان بكل ما يمكن أن يصرف ذهن القارئ عن الفكرة الأساسية التي يريد الشاعر أن يطورها وينمذجها بها، وهذا الشاعر قصيدته برسم صورة العامل وملامحه وأفعاله واستيعاب دواخله وبشئيه ومشاعره، حيث يصنعنا منذ البداية في مواجهة الحدث - الحكاية

منصف النهار

ما زال كفي حاويا

لم أنظر حد كسرة الإخطار

أحضر الرقيب عند الفجر، عند النور

في لحظة فتئت معنى الخزع في دمي

أصبحت أغمى أعين المحر

أحس أن قلبي قد في القضاء

تضرب في التفرور

تأول الساء

قبل الشمس، بعلى الحور^{١٥٠}

وبعد أن يبيت الشاعر القارئ لتكليل طبيعة ولامح هذه الشخصية وأفعالها واستيعابها مع أفعالها، يصنعنا في مواجهة الحدث مباشرة حيث ترتفع بعد ذلك درجة الصراع وغلبة التوتر

قراءة مع قرية الفاس من العصور العتيقة

من خلال صوت الراوي ومونولوجه الذي يتعمد في صورة من التشاكل العميق بين هذا الواقع. والأفكار والمواقف التي يحملها. والتي تشق عن رؤيا سرية موضوعية، ولكنها رؤيا خارجية تشمل أساسا هي هيمة صوت الراوي العليم / أو كلي العلم بتعمير الناقد فاضل ثامر والذي يعرف بكل خصايها شخصياته وأسرارها، إضافة إلى اطلاعه على العلوم والجهول من تاريخ الحدث القصصي، والذي يقوم عادة بتقديم شخصياته ووسعها عن الخارج. لأنه ينتمي إلى نمط الراوي أو السارد الغريب أو الخارج عن السرد، أو الفن الحكائي بمصطلحات الناقد الفرنسي، جيمار جينيت. ولهذا هذا الراوي الخارجي إلى الوصف والتقرير والتعليق عن طريق توظيف ضمير الشخص الثالث (الثالث هو أو هي) ⁽¹⁾ أو ضمير المتكلم الذي يسود قصيدة الحكاية عند الشاعر الفاتح. كما في قوله من القصيدة نفسها:

لأنني أكلت - حتى العظم - سيد البحار

أكلت حبة التاج الكبير

شربت في سباتي الصعر

ما حشدت من الأساطير من الحور

أكلت في خرافة

كل سباط الأسس والندى

فصرت لا أعرف معنى البحر والحرارة

وقامني فناء في الفضاء تحرب في الحور

قبل الشمس، تعاقب الحور

ثم يأخذ شعر الفاتح طابعا جديدا، وبنية مختلفة، وانجاءها مغابرا لجابلية، إذ أصبحت القصيدة لديه بناء مركبا وتشكيلا متعدد، ومنظومات تعبيرية تبرز علاقات النص واحتضانه للعديد من الرؤى والتجليات وتعدد الأصوات والأشخاص وتصارعها، أي أن القصيدة شرعت تتخلص من عناليتها. وتنتج نحو الموضوعية الدرامية. ولعل هذا راجع إلى التعمير الروحي والفكري في ذات الشاعر الذي اكتشف خواء التمرد الميثافيزيقي عندما أبصر واقعا مزريا وبؤسا مفزعا حيث تلبست الرؤية عنده إحدى الشططحات الحاكمة في اليمن. الذي باع أمواله وخر من بلاد قبل الفجار سد مارب المشهور، ويمثل فيه «تاريخيا» الحاكم المستبد بوقب شعبية المستكين الواقع الهزيمة الهارب من مواجهتها، تاركا شعبه يواجه هذه الهزيمة وحيدا أعزل.

وإذا كان الحاكم العادل تاريخيا يمسد أمل الأمة في الدفاع عن مقدراتها، وهو المأمول منها أن يطورها ويحضرها بالعقلارة صوتا فاعلا فيها نظرا لتعلمه كل مفاهيم السلطة فيها فإنه مع الزمن يصبح رمزا وطنيا من الرموز الغائبة التي يعتز بها الوطن ومواطنوه. أما الحاكم الواقع

في دعاء شعبيه فإنه لن يبقى له في ذاكرة التاريخ إلا اللعنة شعروا ونكروا وهنا وحكايات وأساطير¹⁴ كما تحدث ذلك في قصيدته «رسالة إلى عمرو بن مزينة» التي تقودنا ببيتها إلى نفس البذور الأولى للقصة ومعطياتها ورصد لحالات الشخصية وتحولاتها وأفكارها، وتقديم الأجزاء الخارجية والداخلية التي يدور فيها الحدث ومشاهده من خلال رؤية الراوي المحايد الذي تشبع في الملامح القصصية والدرامية، كما هي قوله:

لبن مكائن يا عمرو بين الزمر؟
ولبن القيد التي اغترعنا موطننا لك قبل الهيار الجدار
وقبل انجار العمر؟
رعد لك ضر على الأرض؟ لم نطغى الرماد
لأنك خنت التراب
ودخت الرجال
أخذت نصيبك منها غداة الرحيل
غداة شربت دموع الضحايا
سلمت لسان كذل التحيل
لما زلت في كل يوم سرق حلة
وتلبس حلة
وككل ساء
وتشرب يا شهرار دماء المراح
فلا شهرار لو أكلت
ولا عار وجه الصباح¹⁵

فتشكل القصيدة وحركاتها يعتمد كله على استكشاف معطيات الفن القصصي والدرامي وتشكلات الصراع بين الخير والشر، والعدالة والظلم، والتور والظلام، ومنهياته وتفاضلاته في تكوين هذه الشخصية، وقاسي أفكارها التي يحاول الشاعر فيها أن يوصلنا إلى خلق الخواص المميزة لبنية التعبير الدرامي المحايد الذي تتكاثر فيه آليات التعبير الموضوعي وتقنياته التي يعتمد فيها صوت الشاعر الذاتي، وغالبته المسرفة في العواطف، وعلى الرغم من وضوح العلاقة بين الشاعر وشخصيته، فإننا نشير إلى وجود طرفين مستقلين، ولكنهما يتداخلان، «ومن ثم كانت ظاهرة التداخل التي لاحظناها بين العام والخاص، والتي أتاحت لشعراء الحمالة أن يقولوا (ما نحن) عندما يقول واحد منهم (ها أنا) بحيث لا يفتى أحد الطرفين على الآخر¹⁶» وبذلك تكشف القصيدة عن تحول ملحوظ في بنية الحكاية والقص والمورد الذي يتشظى في باقي قصائده، والتي ستكون مستقبلاً أيضاً مرتبطة بخصوصية الدراما في

قراءة ومقابلة الشاعر عبد الحزق عبدالجبار

التعبير عن القلق الوجودي العميق لإنسان العصر وإحباطاته وحضاره وحدوسه واستيظاناته التي يقدمها الشاعر بعيداً عن صوته الداخلي واستبداده الذاتي ونشيجه وصرخاته الأنوية، كما هي هذا القطع من القصيدة:

يقولون كان ذكياً

أطريفة قالت

أخفى عن الشعب مجرى النيا

وسل لسان طريفة بالسيف أعلن عن بنية الخلال

وأخ على الشعب لئلا كذب أع كل الإماء

ومار شاملاً

تكان لمار الفتي مع خاف

وكان النساء

وصرا يلهي سياً

لقبل أن تترك الأرض يا عمرو

عجر عطر المدينة

ودار الظفوة

لأرض وأنت الذي طمحت على الجدار

لاحتلال القمر

وكانوا عتاء البطوة

وعطر الرجولة

لأرض لمار صعب

أن يتحدأك أن يفرح السيفي الشهير؟

بأن يفتيا أعتاءه في جسدك

بحول ومهرج خلف عيونك

الأ كنت صرخته بالحرب

الأ شملت من سبأ ألف بولة لحفظ السد

فنع عنه الحراب؟

وبهذا استطاع الشاعر المصالح - ومنذ ديوانه الأول وبواكير قصائده الأولى - أن يحقق معطيات وحضائس أسلوبية من الفنون الحكائية والحوارية والقصصية والسردية والدرامية هي شعوره كمظهر من مظاهر الشاعر الجدائي في الانشراح عن المرتكزات القنائية في القصيدة، والاتجاه نحو التكوينات الموضوعية التي تحصر شعورية النفس فيما تمثله من إطار

ففي أو مضمون كلي يصنعها في سبيل من الإثرائك الجديد لبنية القصيدة وهندستها، وتماصك وحداتها الشعرية والدلالية والإيحائية التي تقضي إلى فاعلية هذه المعطيات والخصائص والصيغ والتقنيات التي استحدثها الشاعر العربي المعاصر، وأفاد منها في شد نسج تحريره الشعرية وتكثيفها وتعميقها بالواقف المتخاضة، والروى البصيرة التي تتغلغل داخل فضاء القصيدة الكلي من خلال إثرائها بأساليب تعبيرية جديدة تستقيها من الفنون والأنواع الشعرية المجاورة، والجميلة الأخرى ومن أهمها (الغزل والمسرح والدراما)، عالقاس أو التراسي صموما، يعرف بها ينطلق من قدرات النقطه التي يهدف منها إلى موضوعه أو الحدث الذي ينحسم ألا بسيله شبي⁽³⁾.

الاطلاع السدي في شعر المفايح:

البؤة المستقطبة لتجليات العبد والقصص والدماء

ومند ديوانه الثالث، رسالة إلى صيف من دي يزن: عدا الشاعر عبدالعزيز المفايح يقدم لنا مفايح عامة لوانح عالة الشعري الجديد الذي أخذ يحصره في محرى الشعر العداثي. بعد ديوانه - لا بد من صمعه، ومأرب يتكلم، وفي هذا الديوان استلحاق الشاعر أن يغني قصيدته بمعطيات وملاحم واضحة وأصيله وواعية من فنون النثر الأخرى الجديدة (كالتنوير والرواية والخيال والخيال) لأن القصيدة الفاعلية لم تعد عنده تحمل صوته وأوجاعه وأحراة التائه في ضلوعه، والفكرة هي أعماقه - كما يقول الشاعر - كما لم تعد تلك القصيدة تعبر عن التلق الوجودي والكوني والإنساني العميق الذي بدأ الشاعر يحمله، وإن عملية إبداع قيم إنسانية جديدة يخلق بمقتضاها عالما غريبا عن الواقع الذي يعيش فيه فهي من أهم مهماته. ومهمات القصيدة لديه، فشعراء اليمن أكثر من شعراء أي قطر عربي يعانون من التمزق بين العصور، ويعيشون أزمنة مختلفة، فهم يستوعبون برواوس من القرن العشرين، ولكنهم يسيرون بأقدام في العصر الحجري، وينصدم طموحهم إلى التجديد مع الشروط الموضوعية للواقع المتخلف، وكان الشاعر المفايح يعلم بتغيير الواقع في اليمن - مثله مثل كل شعراء اليمن السعيد - منذ مطلع الأربعينيات وكان الشعر وسيلتهم إلى التغيير، وإلى تحقيق ذلك الحلم، ومن ذلك رغبتهم في تغيير اليمن، امتد الحلم إلى محاولة تغيير القصيدة، وقد أصبح الشعر عندهم حلما بتغيير اليمن والقصيدة والعالم⁽⁴⁾.

ولعل هذا ما دفع الشاعر المفايح إلى تكثيف جهوده، وزيادة مساهمته للإفادة من هذه الفنون، واستلحاق إنجازاتها ومعطياتها القصصية والسردية والدرامية، وتوظيف مختلف العناصر والأشياء التي لها قيمة في تعميق وعي الشاعر لأهميتها في البناء العام للقصيدة، وتماصك النسج الشعري، ووحدة الأداء التعبيري، والموضوعي بحدود عميقة تحتمل نهج الشعري، وترسخ قديمه في هذا البناء الأسلوبى. وقد ضم ديوان رسالة إلى صيف من دي يزن خمس

قوله مع قربة الشاعر من العز المظلم

قصائد - أو رسائل شعرية - طوال حملت اسم المجموعة. ولم يعد الشاعر في هذه القصائد يعنى بالتعبير الغنائي والذاتي المباشر الذي يتحدث فيه عن تجربة شخصية أو ذاتية محددة، وإنما استغل الشاعر تعدد الأصوات والشخصيات والاهتمام بالحدث الرئيسي أو الأحداث الصغيرة الجانبية المرتبطة بهذا الحدث وتطورها وتغيرها ورصد التناقضات التي تعاني منها هذه الشخصية في تحولاتها وتبدلاتها، في محاولة منه لخلق أشكال بنائية وتعبيرية جديدة ومعقدة ومعركية. تمثل حلقات القصيدة نحو الدرامية والحوارية والسردية والقصصية، فالشعير بالصورة أصبح تعبيراً ذاتياً، ونمو البناء الدرامي في القصيدة على شكل دورات متوازية ومتناظرة ومتعاقبة، أكسبها تماسكاً وحيوية، وجعلها تفيض بالحياة والحركة والرمز والأسطورة والتناقض والتاريخ الشعبي والكتوب. وقد انخرت قصيدة الشاعر من جوهر الدراما من دون أن تقلد شفافية الشعر وشحنه العاطفية ورواه المثيرة والبلهنة وصياغته التحليلية والواقعية. من خلال قدرة الشاعر على التمسك باللامحدود والدائم والشامل والكوني، وقدرته على اختيار ما هو جوهري في هذه التجربة - كما يقول د. عز الدين إسماعيل - والذي تشده هذه القصيدة إلى التامع الدرامية.

هي قصيدته الأولى - أو رسائله الأولى - رسالة إلى سيف بن ذي يزن، يرى أن الشاعر قام بتقسيم القصيدة إلى سبع دورات تتحدث فيها الجعدي عن الشخصيات القرابية أو المعاصرة والأصوات، وتناقضاتها وتناقضاتها، واستبداد الأحداث النفسية مع بعضها البعض، مما يؤكد التوتر والاحتدام، والتي تلغ الفرد في حالتها حيث يتعمق فيها شكل القصيدة مع مضمونها حتى تكون دورات القصيدة لديه إنما جاءت لتعظيم هذه الكونيات وألياتها، وحركات القصيدة ويؤثر الأحداث والصراعات فيها، تعرض استيعاب أحوال الشخصية وتقلباتها وتناميها الحي، وتعالقها الشائم بالفضل من خلال شخصية سيف بن ذي يزن، الذي وجد فيه الشاعر الرمز والتناقض والذي لوحد به، وأخرج بشخصيته حتى استكمل بها درامية القصيدة، ومزج صوته هو بصوت سيف بن ذي يزن، حتى تلبس معا في قصاء القصيدة، كما هي الحركة الأولى (الدياجية):

سبحنا عند ظل الزهر تحت قبرنا الأثافي

وحيث الإلف

من أعزلنا العجوة

وأنت مشرد

ولانا تدعوك واسنا

أستجدي لها في المرة الأظلمة؟

أفترت في الصفاء تعاقب الزمن الغريب؟

تعاقب الأقدار

وتسبح تحت كل سحابة يا سيفا
من عيشك الأشعار
على أبواب قصر تدح الأظفار والأعوار
تسكب ماء وجهك ثلج الأعقاب والأقدار
وفي ساحات كسرى تخط العرا
وتسبح رموه شعرا
ولم تهن فضيلا
وأربعة يسوق فؤاد الأحرار
ويهي من جماعتنا
كعبة ربه القهار^(١)

ففي هذه الحركة (الحركة الأولى - الدهجاجة) حاول الشاعر تقديم الصورة العامة للشاهد الذي يعطي الأشياء القداسة معنى وتميزا لترصد نقاط الاستقطاب الدرامي التوظيفية في منظومة القصيدة لتشكيل المناخ العام لنقاء القصيدة وتطهيرها التي تتألف من الصور والشاعر والمربوطة، فعميقا لإحساس الشاعر بالوحدة والعلوية، كما أحسها «سيف بن ذي يزن» فنلجج الدوافع والماسي، وتلمس الجذابة منها هو. **فهد** وثالثه يخلق تديبا وعميا من نوع خاص هو وهي للمشاركة والتفاعل هي الإبركة، والأشكال، والمعادن، والثقافات، فالتعميم برموز، حتى تتعزز بسهولة إقامة علاقات مستقيمة بين مناطق الشعور واللاشعور، والوعي واللاوعي، والحضور والغيب، للتعبير عن هذه الحالة، فالشعور الجمعي كما يقول - يونج - هو جناح التجارب الإنسانية، والفتان الأصل هو الذي يطلع عليها بالحدس، فلا يلبث أن يسقطها في رموز، وهذا الرمز هو أفضل وسيلة ممكنة للتعبير عن حقيقة معقدة نسبيا، ولا يمكن أن نوضح أكثر من ذلك بأي وسيلة أخرى^(٢). ثم يعمد الشاعر إلى تشكيل صورة الشخصية الأساسية في القصيدة، وإلقاء الضوء على ملامحها وحياتها وطبيعتها ومواقفها وتجاربها، حيث يقدم لنا إضافة جديدة لاستحضار الوقائع والأحداث الماضية برؤيا معاصرة، والتي تحولت من وقائع خارجية إلى وقائع شعرية تخيلية لتحل ضمن النسيج البلاغي والتكويني والتركيبى للقصيدة واستدائاتها وتداخلاتها النصية والمفوضية والموضوعية، كما في الحركة الثانية (الموضوع):

ومثل شعرة مقربة العينين
مقاة على الطريق
وقد أصبح في المصلي
تلك ما تكاد من عتاء المروج والغرق
وتشكر ظلة الخريف

يميناك ليل
يسارك ليل
للسلك ويل
وخلفك ويل
وليس سوى الحريق
أعد لنا لحاكتا حواء الحرق
وخلف الريح والانعصار (أرسل صامت المهداف
توقع أن غوت التبرر
أن تحيا غدا في شاطئ الأنهار
فما أنشئ حبيبا حادا
نمرغ في الظلام كي
فلا حقا نأز النبع لا إحصاء
ولا لحا قلبل شروء بحثا عن الإحسان

وتتوالى حركات القصيدة ودوراتها (استطراد، ملحوظة، عتاب) ثم الخاتمة (تعليق) التي خلق فيها الشاعر حالة من التماسيح بهة (الجزء القصيدة) سوتيا من أي برن، والتي يحتفل فيها الشاعر شكل الوطن وحزنه وإلهاته وثقافته من خلال التمسيد على صميم المخاطب الذي يحقق التواصل والارتباط، ويتيح للنص إمكانات كبيرة للتلقي والتأويل الذي ينواري خلف كل مفردة، وسينعرف القارئ على قدرة الشاعر على توظيف عنصر الحوار وإدارته ببراعة وتكثيف درامي، ليرسم ملامح شخصيته ومشكلاته ورصده لها من خلال الأداء القصصي والدرامي، حيث تبلغ القصيدة بها ذروة أحداثها، وتصميده للمشاركة والتفاعل بين الشطرين، كما هي حركة القصيدة السادسة (تعليق):

حملت الأرض في عينيك، في شفتيك لحا مشغل الابتاع
حملت الناس والأوجاع
رحلت عبر إلى المنفى
تعاني الليل تشرب من صحرى الريح
على أبواب كل مدينة تنلس التصريح
- لماذا جئت؟
- كمر يوما ستلقي؟
- كمر فودا قد حملت؟ أليس من أنصاع
- كاني قالح والخزن جندك والدموع والأهل والأنواع

لقد اعتمد الشاعر الفلاح في قصيدته هذه، وهي القصيدة - الرسائل الأخرى - على بنية الحدث الواحد المتفرع إلى أحداث جانبية كثيرة من خلال دورات وحركات القصيدة التي تدافقت على حياة تلك الشخصية. وما رافقتها من أحداث حافلة بالصراع والحركة والتشابك الذي ألم بها، مما أدى إلى تضاعف طاقاتها الشعرية والدلالية والإيمائية، وتشعير رموزها - الذي أسهم في تطوير الملامح الدرامية، وتعميق الوعي فيها، لكي تتمكن القصيدة من احتواء محارب الشاعر، ومحارب الآخرين الذين تقنّع بهم، وتوحد بموالمهم وأرواحهم وأفكارهم. لتعتبر عن تطلعاتهم وقضاياهم وأفكارهم من خلال معطيات الفن القصصي والدرامي التي نجح الشاعر في توظيفها والإفادة منها لتشكيل بنية درامية وتعبيرية مكتنزة بالشعرية والرواية التي تتكاثر فيها الانزياحات الدلالية، وانفتاحات الأساليب على القنون الشعرية المجاورة التي تحمل في طياتها التوتر والتناقض والصراع الذي تسلك إلى بنية القصيدة الجديدة وتشكلاتها الفنية والجمالية، وتضاهرها مع الملامح الكلية للقصيدة.

وشكل صدور الديوان الرابع للشاعر الفلاح، هوامش بمثابة على تقريرة ابن زريق البغدادي - (دار العودة، ط 1 - 1471) نغمة نوحية مهمة وأساسية في إعادة رسم الملامح التعبيرية والأدائية والفنية والجمالية الأساسية لبنية قصيدة الفلاح وتطورها نحو استكمال واستلزام الإيمائية في سمات: **إنشؤن النظرية التحليلية** وأهمها: **القص والدراما**، ولو تتبعنا ملامح هذه النغمة فسندرك أنها **أشغلت في قصيدته** هوامش بمثابة على تقريرة ابن زريق البغدادي - التي سمي الديوان باسمها. فقد معنى الشاعر إلى تجاوز الصيغ الغنائية والذاتية التي كانت تظهر في بعض الأحيان بين سطور قصيدته. والافتقار من أشكال التعبير الموضوعي عن طريق العناية الفائقة بالبناء الدرامي والقصصي والفعل الشعري والتجوء إلى الحوار والمونولوج والومز والفنجان وتعدد الأصوات والصراع، ومحاولة ربطها بتعبير الشاعر الحيوية والمتحددة وتعالقاتها العديدة وحركاتها السردية التي تستجيب لتطور ونمو بنية القصيدة الدرامية وتعلمها وتركيبها وتشكيلها، وستكون سطوح القصيدة الرئيسية (ابن زريق البغدادي - والشاعر الراوي - والفرقة والبطل الغائب المتقد) وعوالمهم هي القدرة وحدها على منح القصيدة مميزات مثيرة ومستمدة من الأحداث والحركات والأفعال داخل بنية النص من خلال المزاوجة بين صوت الشاعر وصوت البطل المتقد. فحركات القصيدة ودوراتها أسهمت في الأخرى هي هندسة الملامح التعبيرية والأدائية للقصيدة. وأعطتها قدرة على تكوين الأنساق الدلالية والشعرية الموازية للبنية الدرامية التي سيتم استحضارها بسهولة، وتشغيل سياقاتها النصية التي كشف الشاعر فيها تفاصيل المنظورين عند الشخصيتين التراثية (ابن زريق البغدادي) والمعاصرة (الشاعر - الراوي) والتعاقب بين

السياقات المختلفة لبلوغ الشاعر بها ذروتها التعبيرية كما هي قوله:

عبثاً في المنى

لخلفان للربا

تخترقان شرقاً غاصاً

أهل (خ) السديا

ينص من زمانه

بعيد الوطن القاطن في أصداف الوطن البلاد

لم تصنع الأناني الحضرمته

ولا توهمت في قلبه أعلام سديا

لم يجر الكرخ لأنه أحب لثال

مال الأرض في بخدا

والشرق والغرب سحابة نطر في بخدا

لكنه أحب وجه الشمس

حينما الكرخ ووجه بخدا طلع بالدار والسواد

فاحسن الرحيل وجه الأكل

أشبه المنى إلى منى

من ليخة الظلام الرشي للظلام

والقمر الذي ودعه بالأس

يرقي في الأمر

تأكل التضبان وجه الخلد

من ينفض الأشجان حول قبره^{٣١٩}

وقد لطفت حركة السرد القصصي في هذه القصيدة من خلال تعدد ألقاب الشاعر في استغلاله للضمائر والشخصيات التي تون قصيدته بوجهة نظر موضوعية محايدة وأن يحاول فصل شخصيته عن هذه الشخصيات، وكأنها تنمو وتتحرك بمعزل عن أفكاره وآرائه. ويشير أحدهم بشكلها الخاص وعلامتها الخاصة التي أرادها لها الشاعر وإدخال جميع الأصوات في طبقات القصيدة وبنائها إلى درجة من التطوع الواعي لأدواته الأسلوبية والصياغية بما يجمع النص قدرته في هيمنة السرد على الوصف التي تعتبر مؤشرات قوية على فاعلية هذه الأساليب والبنيات. فهي النص «وهي ثنائية يوجد فيها السرد (Narration) مع الوصف (Description) وتتشوش نغمة في الجانب الفعالي والجانب التأملي في السرد، فينصل جانبها الأول الفعالي بالأحداث والأفعال، بينما ينصل جانبها الثاني بالتوضعات أو

الشخصيات، فالمسود يبدو أساسيا ما طبقت الأعمال والأحداث جوهر الضمير الزماني والدرامي للتصية. هي حين يبدو الوصف ثانويا وزخرفيا^(٢٢) حيث تسود اللغة المكثفة والحوارية المكثرة بالعاني والدلالات التي تنمو نحو الموضوعية وتكشف عن رؤية جماعية كلية بارزة كما هي قوله من القصيدة نفسها.

بلا وطن
تلتفت أقدامه على طريق التبل والشجن
يرضع في عنبه حرج ليعتربها
تغربه ذاكرة النسي
وليوسفا أحضر عريان ليوسفا المشرذ الزمن؟
تبل تبهت الأضياء في عائله الأعصى
عائله المسود
قطعه سحائر المجرود
والريح - خيل النسي - لا تنبي تحمل ظله
تشره غيلة قائمة على التلال
ترجعه دمعها على جبال الوطن المريج
في حثول الجلب تيردا على الرء
- حبيتي
- مليتي
لا صوت لا شبح لا مكان
تصاعقت من بحر ليوسفا الأضداد
- عريان لا نصنع لي أبعته في العمر
- هل تبعث المدينة الثامنة الحمراء
- بشاره إليه قطعة من ثوب عرسها الجديد؟

ويحفظ الشاعر عبدالمعز الشناح خطوات مهمة وعميقة وواعية بلاجمها وإبعادها الجديد، وبنائها الأسلوبية والصياغية للتفردة نحو عوالم الملامح الدرامية المتكاملة في الملامح والأدوات والروايات التي استطاعت بشعرها وإثراتها ونوعها والتساها أن تحتوي الأصوات المتعددة والشخصيات المتضادة والأحداث المتصارعة والرؤى والمواقف المتعددة والمتنوعة حتى يصل بها إلى كونها عرضا دراميا مسرحيا تتفاوت في صنعها عوامل كثيرة تقربها من طبيعة الفن المسرحي، ومسرحية القصيدة. كما هي ديوانه الخامس «عودة وشاح الهم» (دار العودة - بيروت - ١٩٧٥) حيث استطاع الشاعر - كما يقول الناقد حاتم الصكر -

قراءة في نثرية الشاعر عبدالعزیز العطار

إن يتابع هذه الشخصيات ويحرك وجودها التاريخي، إذ اكتسبها بعدا عصريا جديدا، كما هي قصيدته المدورة، عودة وضاح التومن، حيث استكمل دراستها بمرج صوت بصوت وضاح وروضة وضاح وضاح ضاح، واستحضر الواقعة التاريخية والشعرية والأسطورية والمعاصرة، وأرمز الماضي والحاضر وزمن الكتابة من خلال الرمز والفتاح والأسطورة، بالحوار والاستبطان والتداعيات وبنقلية التدوير ومرج التصيلة (داخل فعل) والقافية والقافية المقطعية (نهاية كل مقطع) ^{١٠}، والتي استطاعت أن تقرب من إنجازات الفن الدرامي الذي بنى على وفق طق تصاعدي واحد بحيث يكون المقطع فيها مطورا للمقطع الذي يأتي بعده ليعا للداخل الأصوات وتعددها وتقالدها، وتصاعد الأحداث فيها واستطراعتها، والتي تسهم جميعها في إنجازها.

ولعل بنية القصيدة الدرامية المتكاملة هي ميزة وصفة خاصة استلخ الشاعر للفن أن يحققها وأن يكرسها في هذا الديوان لتكون لديه أداة الفنى المميز لتجربته هو، والتي تفرقه عن شبة الشعراء السابقين له، والمجاهدين في أن واحد، والذي توجد واندمج بقتاعه حد التمس والتعالي بهذه الشخصية التاريخية، فأصبح صوت هو صوت وضاح، وصوت وضاح هو صوت الشاعر، بما يملح القصيدة الموقف الدرامي عبر «مونتاج درامي» ^{١١}، وتطور حيث يصبغ (وضاح) الرمز والفتاح الذي يكون له وجود مستقل للقصيدة ^{١٢} من الشاعر، فيخلص به الشاعر من مشكلة الدائبة في التعبير - كما يقول الشاعر عبد الوهّاب أبو زيد ^{١٣} - ويصنع الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجربا من ذاته نحو التعبير الرومنسي والدرامي - كما هي هذا المقطع:

خائفا - كنت - محترفا، أشرق من قصبة النيل

والشجن البربري الرمادي، أضرب، أرحل في سفن العزير

نحكمني في بحر من اليأس، أذكرها، تعذب بعدي، تولج

أعرا بها في ثبات، أمد يدي نحوها

تترأخي يدي تحت رعب التساقط، أبكي، يظهر في الدمع

يرجع بي نحوها، بألح من الدمع يحملني في حنان رحيما

- اتبادل أين الطريق إليها؟ فأسميها لتكلم -

- من أنت؟ ما تبتغي من فتاة معور بلا زاد،

أسميها فومها للجماعة والزوت، بأعوا ضفائرها

للظلام حبالا، ونأوا على عتبات المواعد

يستمعون كؤوس الهانة في الحلم، يختصمون على القيد،

يحتلون بوادي التعذيب، يستمطرون... ^{١٤}

ويلاحظ في القصيدة عدد من الأصوات (صوت وضاح وصوت الشاعر الراوي وصوت الطبيعة وروضة)، لخلق ضاع شعري يعبر فيه الشاعر عن لا زمنية الحدث، واستمراره في الماضي

والحاضر. وربما يصل إلى المستقبل بما يجعله ذا حمولة شعرية متوفرة تتصل مع نشور الأموات وتبعدها. وتكشف عن نسق تعبيري وأدائي يبلغ الشاعر به ذروة الاستخدام الدرامي. وهذه الوسائل جميعها تهب العمل الشعري لإفحاده البلاغي المركب والعقد أيضا، نتيجة لتعدد التجربة الشعرية التي يمتلكها الشاعر. حيث تتجاوز الوصف الخارجي إلى تعقيد حركة الحدث الدرامي من خلال التقليل الدلالي بين جدلية الحضور والغياب ومن خلال استخدام ضمني للتكلم (الأنا) أو الغائب (هو أو هي) الذين يساعدان على تعميق الموقف الموضوعي كي تتنامى القصيدة وتشتغل إلى مرحلة من الخلق التعبيري والأدائي الذي يفرها من الملاحع السريحي. وبذلك فقد كانت من أهم وظائف القناع لدى الملاحع - الرخص والثورة والاختراب والإدانة. وذلك من خلال تقنية (القناع التام الطاقص). ونعني به قناع الشخصية التي لا تسمح للشاعر بتعديل صوته أو الخروج عما ارتبطت به من أحداث. فيكون تتمتع الشاعر لها بشخصها في جانب من تزيينها. ولكنها تعبر عما يريد الملاحع التعبير عنه من رخص وثورة⁽¹⁾. كما في هذا الشطح من القصيدة:

تسلط في كرونها الموحش المذهب
تطلق صرخة بأس وتطعن بالسؤال
- لماذا أظفرت
ألا أصدق أن التي فنتني وراكب في
نضي بالأنا في الصحاري سقطة الشعر
مجنونة تتساقط رجا دلال أعيان.
أسأل وجه الظليل الذي كان يوما غريبا - فاجبي
قلها حجارة اخذنا هل من
دواء لناقتي؟ شر أسع صوا كما
الرفع برجل بي في عيون النازل
ينتشل السفن الغارقات على مرقي -

ويوجد الشاعر الملاحع متسعا لأبطائه وشخصياته كي تقول ما عندها بحرية وتجرد من دون تدخل من قبل (أنا الشاعر). مما يجعل الأحداث والصراعات والتناقضات تنمو متطورا في خط تصاعدي واحد. حتى يصل فيه الشاعر إلى تتمتع صوته والتعلق بلسانه. صاعقا من ذلك مجموعة من المواقف التاريخية لإضامة الحاضر وعبر تقنية القناع أيضا. والتي تظهر في أوضح صورها في ديوانه السادس والكتابة بسيف الشاعر علي بن الفضل الذي جمع فيه بين القصصي والسردي والدرامي والذي يظل علينا دائما بضمير (الأنا - المتكلم) الذي يفتح كوة باستمرار على تأملات وأحزان يطله من خلال التفاعل بين الشاعر ورمزه. وتخلق الأشياء بفعل باطني عميق في هذه القصائد.

قراءة مع تجربة الشاعر عبدالعزير العطار

وتعد قصيدته «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل» التي سعى الديوان بها، من بين القصائد المتميزة التي تكشف عن مظاهر الثراء والشرع والتعمد، التي أدمج فيها الشاعر تقنية القناع مع الرمز مع الشخصية التاريخية، حيث تتشابه وتقابل فيها البؤر النفسية وتعدها وتراكبها وتشابكها وتعلقها مع نصوص أخرى من خلال شخصية الثائر علي بن الفضل، حيث إن هذه «الشخصية الثورية» في هذا القالب الفني تكتسب دراسة لغزوية ساحة القصيدة، فالبطل الثوري يراوح في عصب القصيدة بين زمنين، والشاعر يتنهي ببطله (علي بن الفضل) جانباً من قلبه وشاعره، وتكون المناجاة المستحضرة (موقف البطل) المقدسة في (موقف الشاعر) تكون تلخيصاً لحالات نفسية تتداخل فيه التبادلات الصوتية للبطل الثائر في دعائه للعدل التي تكتسب قالباً دراسياً مع الشخصيات العينية التي شعر بلينحائها، ويتحرك البطل في إطار حركي، مشبهاً بإلهامات فنية ينسق في دلائلها الفكرية والشمولية التركيب اللغوي بمناصره المجازية، والانتخاب الدقيق للكلمات التي يشهد فيها الشاعر وحداته البنائية¹، حيث تحدث في الحركة الثانية - أو (الرقعة الثانية) للقصيدة - مثل هذا التبادل الصوتي والدلالي بين الشاعر وقائده:

كنت أزعج نفسي ما كنتي لتدعوني
أتمر ضرور عظمي بسببها لاعتدوني
رعا لينا

ومن العطر
والشعل الشعر
ليريق غير عينك أسد وجهي ظلها
والامر انظرا فيها اكسني
اكسني صك عني
وعزى جلوع التبية يخرج من ضلعها وطن
وغور القناتر شاعرا سيف أعلامنا

وهي (الرقعة الواحدة) تتطور الأحداث، ونحلمم الرؤى، وتتوتر المواقف، وتتصارع الشخصيات بين البطل (علي بن الفضل) والفرقة الرمز - والحبوبة والوطن، الذي يفتح به نافذة لتطبيق الرؤية الجماعية المباشرة بأحاسيس الثورة والتغيير، وهي تعبير عن صوت العصر الباحث عن النطق والخلص والتي تكون انسجاماً تاماً بين حالته النفسية والوجودية، وبين نية القصيدة الدرامية حيث (الموسولوج والديالوج) اللذان يطرحان موقف الشاعر وأفكاره وأحاسيسه الشخصية مع تحولات الذات والأطر، الذي يزرع في بذبات النص بؤرة الحيرة المستطلبة لعناصر النص والدراما والأفئدة التي تتكور بشكل أو بآخر

في كل قصيدة، حيث إننا نفهم القناع هنا ليس صنو التفكير والتخطيط والتمويه، وإن تكن هذه بعض سمات القناع، وإنما نفهمه على وجهه البلاغي الأوسع حين يقوم بمهمتين هما الاحتواء والتحويل، فهو يحتوي الوجه المفتح، لكنه يحوله أيضا، يتقمصه ويهرب منه، يحتضنه دون أن يكون هو هو^{٣٦}، وذلك عبر النموذج الذي يستوي في القصيدة - كما في هذه الرقعة -:

كأن سيف الحياخ يصورها امرأة

تزين بالعشب

أردائها شعر وشاه

أه ليت الحياخ رأوها معي

وهي تكذب بالسيف

تصنع للفت مبتدأ بدمر الفخر كذباته

- إن العذارى مقر على معصر الريح

في يدي

عبرن قلعة للعرب

وأنا سيد الأرض عمان

معولي بعلها

حين أذكر في بطنها لغتي

تتلاحق سرعا

فنتصر سنابل دابة

كيف يحصلها العرب

ويضعنا الشاعر مرة ثانية أمام التحوية المعاصرة التي تقصص عن وهي حدالي بطبيعة البناء الدرامي، ومنطقيته داخل القصيدة لاحتوائه على مستويات متعددة من التخطيط والرواية أعطت القصيدة جرعة من التطور والنمو والتصاعد من ناحية، وتعميق بنية النص وتركيبه وتشابكه من ناحية أخرى، لكنها جميعا تؤدي إلى نوع من التناقض والتفجير المستمر الذي يشكل موجات من التعرف والتفجير الذي يعتمد على نوع من الشائع غير المنطقي وعلاقات التماثل والتضاد والجدل المستمر الذي يشكل أساس بنية الفعل في هذه القصيدة، «فكان كل كلمة تطفي فتاما، أو قل كأن كل كلمة تطفي وراء قناع، فالكلمات أقمعة، والأقنعة كلمات، فتبادلان الشوق والقبيلات- الأقنعة بالمعنى الشعري السامي لا يمكن أن يتصور لها أسرها في الوجود- ولا مكانتها في الثبوت إلا من خلال السمات الشعرية»^{٣٧} كما

تلاحظ ذلك هي (الترجمة الخامسة):

ألمني

من العصب استنقى سيف جموع القرى ولقداني

وما لنا - ثمة - قرطبا أعز

مازحلي في كتابي

الزلي دار الشوافة

- الجعديات أنواقنا

ورداً تتحول في شمسها مطرا

تفقد في دار الأورفا

لغة طيور النهار

لقد افصح الشاعر عبدالعزيز الفلاح في صنع بنية قصيدته التي تعبر عن موضوعها وتقترب في تركيبها وتشكيلها وحركاتها من معطيات العنوان الشعرية المحاوردة (كالقصص والرواية والسرود والدراما والصور) أو الصور الحسية (كالرسم والتشكيل والسينما والموسيقى والتفصيل والتكولوج والتطبع والتقطيع) في العديد من نماذجها الشعرية التي امتزجت مع مطامح المستهبات، ولعمدتها فيها رؤيته ورؤاه وتجاريه، وأخذت القصيدة تندو تهل في البنية الشعرية والأسلوبية والصياغية وحتى الموضوعية لهذه الفنون فصلا من أمد الشعر والشاعرية وأغنى (مواظفه ورؤاه) فاكتملت بذلك قصيدته أبعادا موضوعية فربتها كثيرا من هذه الأنواع ووصلت هذه في بعض التصايف إلى (مسرحة القصيدة). كما تمكن الشاعر فيها من خلق أفعته ورموزه التاريخية والشعبية والأسطورية والمعاصرة التي نعمت ولطورت عبر محاسن الشعرية المختلفة لتعبر عنه منها شعريا ميمرا له.

وكان لايتعد الشاعر من الغنائية والذاتية التي تطفئ فيها (أنا الشاعر) طليقا واضحا الزد الواسع لإثراء قصيدته وغناها وبعدها بمعطيات هذه الفنون، وأهمها تعدد الشخصيات والأصوات ونمو الأحداث والفعل والصراع والحركة والتضاد والتراكب والتوتر والاستخدام الدائم، وتوظيف الحوار الداخلي (المتنولوج) أو الخارجي (الديالوج) بشكل نموذجي ومكثف حيث يعد جزءا مهما من بنية القصيدة ونسيجها الشعري، ومحاولة الشاعر خلق لغة شعرية مكثفة ومكتنزة علامية لهذه التجربة، وهي لغة متدهقة مفعمة بالخرابة والخصب والظن والشفافية التي نتج عن بالحدث وتعبير عنه. لأن الاهتمام بعناصر القص والحكاية والسرود والدراما دار الشاعر الفلاح إلى الإفادة من طبيعة اللغة ونجلياتها ودلالاتها التي تتصاعد داخل نسج التجربة الشعرية وتضج بها القصيدة ومن هنا فإن القصائد ذات البناء الدرامي الطويل، التي توظف عنصر الدراما يلعب الباحث شيئا من أثر البناء الشعري هي لغة القصيدة، ولأن القصيدة الدرامية هي في الأصل قصيدة موافق متصاعدة متصارعة، فإن هذه

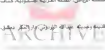
التضاد سوف يترك بعض أثره على لغة الأشخاص، أو على الأداء اللفظي لكل من الجانبين^{٢٢}، والتكون بالتالي ذات سمات دلالية وإيحائية خاصة بها تميزها عن لغة الشخصيات الأخرى. في محاولة لتحليل أداء لفظي متأثر بالحدث الدرامي ومعطياته والتي انحصرت عن قدرة الشاعر وإمكاناته البلاغية والتشكيلية والتعبيرية في تجسيد موضوعه وإبرازه ناسجاً ومعيداً عن روح العصر وثقافته الشعرية، والتي ارتقى الشاعر المخالغ بمصادره إلى سلم الموضوعية والدرامية. وهي تبين ما للحوارة والحركة والرؤى المولدة لشعر القصيدة وتفاعلهما الحي الديناميكي عبر مضامات الحوار والحكاية والقصص والسرد والدراما، ولم يكتف بهذا، بل كان المخالغ - كما يقول الشاعر العربي اليعني الراحل الكبير عبدالله البرموني - «خير من استغل الثراث لأغراض يومية ومستقبلية». ولقد اعتصر عبد العزيز الكنوز السلفية، فلهجواك تحب أنامله إلى رموز مضنية تكشفه، وتكتشف جوانب فضائيا معاصرة^{٢٣}، والتي وضعت في صف شعراء الحداثة الشعرية العربية المتميزين.



هوامش البحث

- 1 حركة المدخلات في الشعر العربي المعاصر، د. كمال حيدر جاد، دار الشؤون الثقافية والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص 257.
- 2 الصوت الآخر، الجوهري الحواري، الطبعة الأولى، فاضل ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997، ص 37.
- 3 تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التنازع)، د. محمد صبح، دار الشؤون الثقافية والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص 139.
- 4 اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، دار الشؤون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص 89.
- 5 دور النثر، دراسة نظمية لطاهر الفيدا في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن الطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997، ص 97.
- 6 الشعر العربي المعاصر، طواغیر الفصيلة والفنونة، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الجامعية، مصر، ط1، 1992، ص 7-9.
- 7 أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص 38.
- 8 اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 77.
- 9 إبداع الملائكة الأبية، د. صلاح فضل، مؤسسة بحثي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص 398.
- 10 دهر الثلاثين، ص 77.
- 11 من بلاد القصيدة العربية المعاصرة، علي الطنسي، دار الفلم، القاهرة، ط1، 1998، ص 37.
- 12 الرائي، الموضع والشاعر، د. حسن السيد، مؤسسة إبداع للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1997، ص 89.
- 13 الشعر العربي المعاصر، ص 177.
- 14 مقدمة في نظرية الأسس، د. عبدالمجيد تليد، دار الثقافة لطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1997، ص 187.
- 15 شعرية القصيدة الوحدانية في القوي، د. العربي الحمداوي، الدار الثقافية للكتاب، ط1، 1998، ص 39.
- 16 الدار المدونة لطباعة والنشر، ط1 (الجزء)، ط1، 1997.
- 17 ديوان عبدالعزیز الفلاح، دار العودة، بيروت، ط1، 1997، ص 81.
- 18 الصوت الآخر، ص 189.
- 19 شوقي، والتاريخ بعد الشاعر عبدالعزیز الفلاح، محمد عبدالرحمن يوسف، (البحرين الثقافية) البحرين، ط1، يناير 1999، ص 73.
- 20 ديوان الفلاح، ص 130. ويظهر التمسك بالتمسك (المشهد) ص 159 التي دلت على طرح طوبى للشاعر صرخة القصيدة المصيبة.
- 21 طواغیر نظرية في شعر المدخلات، د. محمد عبداللطيف، عن بحث مهدي لوت الشعر، ط1، 1997، ص 174.
- 22 نظرية التراما من أوسط إلى الآن، د. رشاد وشادي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط1، ص 94.
- 23 ديوان عبدالعزیز الفلاح، عبدالعزیز الفلاح، ص 14.
- 24 ديوان الفلاح، ص 378.
- 25 الأسس القصيدة للإبداع الفني، د. مصطفى حويدي، دار المعارف، مصر، ط1، 1997، ص 20.
- 26 ديوان الفلاح، ص 177.
- 27 النظرية الأدبية المعاصرة، إحسان طه، د. جابر مصطفى، دار فضاء للنشر، مصر، 1998، ص 101.
- 28 الدرجة القصوى في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، الناقد سالم الصكر - شوقي عبدالعزیز

٢٩. الوبي، حريدة (الوهران - لندن) ج ٢، سنة ١٩٩٥/٩٦، ص ١١.
٣٠. ديوان عبد الوهاب البالي، ص ٢٠، دار البورج بيروت، ط ٢، ١٩٨٩، تجريب الشعرية، ص ٢١، ٢٢.
٣١. ديوان الفلاح، ص ٢٩.
٣٢. تنبيه الفلاح في شعر عبد العزيز الفلاح، د. سمير الحليل، (أكاديمية التطوير) المؤسسة المستعصرية، العراق، ج ١٢، ص ٢٢٤، مارس ١٩٩٥، ص ٢٢٢، حيث يربط الباحث أنواع الألفية عند الفلاح (كالفلاح الديني والفلاحين والأدبي)، ويظهر أيضا بحث (تجربة الفلاح الشعرية) د. هويدا الفلاح، م (أكاديمية الميثاق) بغداد - العراق - ١٩٩٦.
٣٣. لغة الشعر - قراءة في الشاعر العربي الحديث، د. رجاء عبد، سلسلة المعارف الإسلامية (مصر) ط ١، ١٩٨٥، ص ٢٩٤.
٣٤. اسطر القومية الفرائد، الإجراء، القدي، د. يسام قطوس، مؤسسة جماعة ودان القدي - أريد - المملكة الأردنية الهاشمية، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٦٥.
٣٥. قراءات النص من منظورية الاستعمال ولا نهاية التأويل، تحليل بنيادي في قصيدة قصير شعير القدي، د. عبدالقادر صولح، مؤسسة الراس، المملكة العربية السعودية، كتاب الروايات (١٦-١٧) ط ١، ١٩٩٧، ص ٢١٤.
٣٦. شعر ثلاثة، ص ٢١١.
٣٧. رحلة في الشعر اليمني القديم والحديث، عبد الله الوائلي، دار الفكر، بيروت، ط ١، ١٩٩٥، ص ٢٢٢.



من النص إلى النص العنابر مناهج، أشكال، تحليلات

د. سعيد بقطين^(*)

١ - تقديم

١-١ : المفاهيم أدوات الاتصال بين المستعملين هل
أنا أن نقول بين المتواصلين؟ إنما بالمراسلة إلى
الاتصال والتواصل، هذا نجد الفسحة داخل نظرية
التواصل. فبما أن هذا التوظيف بهذا المعنى يدخلنا
أيضا إلى مجال الإعلام، للاشتراك الدلالي الذي
يضم هذه المناهج جميعا، والذي يفرقنا أيضا عن
مجال نظرية الإعلام. وإذا كانت نظرية الإعلام
ترتبط بمجالات محددة للتواصل لأنها تقتصر على
الاستعمالات الجارية بأدوات اتصال محددة جاءت
ولادة العمل الصحافي المكتوب والسمعي والمرئي
وأشكال أخرى من التواصل بين الناس مثل الاتصال
الذي يجري بواسطة المكتوب (البريد والفاكس)
والصوتي (الهاتف).

هذا التمييز بين التواصل والإعلام والاتصال يجعلنا، ونحن نصل كل ذلك بـ «النص» نتقل
في مستويات عديدة وعن مجال نظري إلى آخر. وعليه نحن مطالبون بتحديد مجال النص
في لفظ تواصلتي يتصل بالأبعاد المعرفية للنص، باعتباره موضوعا للتواصل بين المتشغلين به،
إما ضمن نظريات النص وإما في نطاق أحد التطبيقات التي تشغل به في إطار محدد مثل
النظرية الأدبية من جهة، كما أننا مطالبون من جهة ثانية بتحديد النص في مجال إعلامي
ونحن نرى أنه إحدى أدوات الاتصال الجديدة (الحاسوب والإنترنت) مثلا، واضعين دلائله

(*) أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - البيضاء - ليبيا.

ليس في المجال الإعلامي وفق التعديد أصلاً، ولكن ضمن الإعلامية، ما معنا ستحدثه من النص الإلكتروني.

١-٢: إننا بمعنى آخر سنعمل في هذه الدراسة على الانتقال من النظر إلى النص باعتباره مفهومًا يشكل في إطار شيكات من المفاهيم التي يشغل بها باحث الأدب، وهنا سننظر فيه بصفته أداة للتواصل بين الشاغلين به، إلى النظر إليه في نطلق الإعلامية لتعامل مع مفهوم آخر للنص تولد مع التطور الذي تحقق على مستوى التطور التكنولوجي، وأعطى النص دلالات تواصلية جديدة، وبذلك نطلق تصور في تلك علاقة النص بالتواصل، ولكن بالنظر إلى الضرورة التي حققها باعتباره بدوره، أداة للتواصل.

٢ - المفاهيم والتواصل

٢-١: سبقت الإشارة إلى أن الإنسان يوظف المفاهيم باعتبارها أدوات للتواصل، وباعتبارها أيضاً مكتسبات معرفية جاءت ولادة البحث في مختلف الطواضع التي اهتم بها، وذلك بالنظر إلى أن إنتاج مفاهيم جديدة وتطوير دلالات مفاهيم قديمة يتصل بوثوق بتطور معرفي، وكلما تطورت المفاهيم، تحسب المعنى الثاني، أمكن التقدم في معرفة الأشياء، وبهكذا تبعا لذلك، صياغة المفهوم التي تحمل معنى تسليطها هنا بالقول، إن تطوير وسائل جديدة للاتصال تخلق أشكالاً جديدة للتواصل، ومعنى ذلك أن المفاهيم تاريخية الذي هو تاريخ المعرفة، لأن المفاهيم تولد وتطور وتتغير وتتغير من مجال معرفي إلى آخر، وهي في كل هذه الحالات تصنع لها تاريخها العام والخاص، ولا يمكننا تحقيق التواصل المنشود بواسطة المفاهيم من دون أخذ كل هذه التحولات بعين الاعتبار، وبما أن المفاهيم التي نستعمل ذات طبيعة لغوية على وجه العموم، وذات حمولات فكرية وذهنية عن الأشياء المرصودة لها، فإنه بطراً عليها ما بطراً على اللغة حين نتواصل بها، ولذلك لا بد لنا من وضعها في سياق معرفي خاص لتتمكن من ملتها بالصورة اللامعة لدلالاتها وأبعادها.

٢-٢: حين يكون التواصل (مرسل / متلق) في:

١ - وضع نقايي محدد ومتكافئ (امتلاك القدرة نفسها).

٢ - وتكون أداة الاتصال (القناة) مشطورة وواضحة (اللغة، خط الهاتف، الرمز).

٣ - يكون التواصل جيداً وملائماً، أي أن تحقق التواصل على الوجه الأمثل يتحدد، تبعا لذلك، من خلال توظيف المفاهيم وفق:

- الشرط الشكلي، الذي يضمن امتلاك القدرة ذاتها، والمضمد خلفية معرفية مشتركة بين المتواصلين.

- تطور الأدب، والتقصود بذلك خلقها من أي عنصر تشويش خارجي، ومعنى ذلك صفاء الأدب أو النقاء، والطلب في هذه الحال أن تكون المفهوم دلالة محددة يقدمها المستعمل، ويحرص على توضيحها بصورة دقيقة.

- سلامة التواصل، ضمان قدرة الشئقي على استيعاب القواد، وتحقيق التواصل، وكما اطل أي شرط من هذه الشروط المتصلة بطرق التواصل بحضور حواجز لغافية أو معرفية بينهما، أو بحصول مشوشات في أداة التواصل، بنعدم التواصل أو يكون رديداً، ولا يتحقق الشئقي.

٢-٣: هذه الصورة المبسطة التي نستعملها من نظرية الإعلام والتواصل معاً، يمكننا استثمارها فيما يتعلق بأحد المفاهيم التي تتناولها هي الحياة الأدبية والأكاديمية، وهو مفهوم «النص» من خلال الرغبة في الإحاطة بالجوانب المعقدة به، وفي تحديده كمفهوم وفق تصور خاص؛ نتحصل على فهم أدق يمكن من التواصل به، وتوظيفه التوظيف الأمثل باعتباره من المفاهيم - المفاتيح التي تتعامل بها كثيراً، والذي لا يمكن أن يؤدي سوء التعامل به إلا إلى المزيد من سوء التواصل، من جهة، ونتجت بعد ذلك أخطاء التفكير فيه وتطبيق النظر إليه في ضوء التجليات الجديدة التي صار يأخذها في الأدبيات الإلكترونية التي لا تزال تعاني من الأخطاء باعتبارها في ثقافتنا العربية، من جهة أخرى.

٣ - المفهوم وبنائه النظري

٣-١: إذا اختلفت تصدد المفاهيم وما دور هذا الاختلاف في عملية التواصل؟ سؤالان يفرضان أنفسهما علينا في ثقافتنا العربية الحديثة، لأن اللغة التي نتواصل بها مشرعة على تصورات تبسطة للأمر، وتري تحديد الأشياء من باب التسلمات، لأن الوعي اللغوي عندما لا يزال برهون (في شئ ب تطوير اللغة العربية والمعلوم المختلفة التي توظف فيها اللغة العربية) إلى «أحادية الدلالة»، إن المفهوم الواحد يمكن أن يعرف تعريفات شتى تتعدد بتعدد

١ - الجهاز المفهومي، يرتبط أي مفهوم بجهاز معين يوضح في نطاقه، وفي هذه الحالة يتخذ المفهوم دلالة بحسب المجال النظري أو العملي المحدد الذي ينتمي إليه.

٢ - الخلفية النظرية، تعني الخلفية المعرفية للجهاز المفهومي وفق القاصد التي يرمي أي مجال معرفي إلى تحقيقها، وبذلك تتحد المفاهيم صوراً ودلالات مختلفة باختلاف الخلفية المعرفية التي يتصل بها المفهوم.

٣ - القاصد الشريوية والتواصلية، ترتبط هذه القاصد وتتحدد بناء على التماثلها إلى الجهاز المفهومي والخلفية المعرفية الخاصة، لأن أي استعمال له مقاصد محددة ينشدها ولغات يسمى إلى تحقيقها.

من النص إلى النص

إن وضع كل هذه الخصائص في الحسبان يبين لنا أن أي مفهوم له صلات وطيدة بمفاهيم أخرى يتصل بها ضمن إطار معرفي خاص. وأي تفهيم لأي منها معناه إفراغ المفهوم من معناه. وبذلك يتم التعامل به بلا حمولات خاصة، أي بلا تاريخ. ونحن نتحقق ذلك نكون أمام التواصل اللغوي الذي لا يساهم في جعل التواصل ممكناً بصدد المفهوم ما دام طرفا التواصل (المرسل - المتلقي) أو أحدهما لا يضع في الاعتبار كل محدثات المفهوم ومبوغياته.

٢-٢: يبدو لنا ذلك بجلاء بالنظر إلى استعمال المفاهيم الفالسية: الخطاب - النص - الموقف. إنها جميعاً مفاهيم تتعدد استعمالاتها بحسب الأطارات والخلفيات والمقاصد، ولا يمكن التعامل معها خارج الحياة العلمية والعملية التي يتحدد في إطارها. لذلك لا غرابة أن تعد الأدبيات العربية لمختلف اختلافاتها كثيراً بصدد هذا الاختلاف إلى المحدثات التي تحدثنا عنها. وماداماً بصدد الخطاب والنص نود أولاً الإشارة إلى الاستعمالات التي بدأ يتعددها هذان المصطلحان في الكتابات العربية (وخصوصاً مفهوم النص). ثم نبين الأسس التي يمكن وضعها في الاعتبار لتحديد دلالة خاصة به، من بين دلالات متعددة يمكن أن تعطى له في تصورات أخرى. ثم نتفح عند الصورة التي اتخذاها في العصر الحديث قبل الانتقال إلى دلالاته الجديدة مع توظيف التكنولوجيا...

٢-٣: النص من النص إلى الاندراج

٢-٣-١: النص. من المفاهيم المتجددة التي بدأت تستعمل في اللغة العربية بمعنى مختلف عما كان عليه الأمر في العصور القديمة. وإذا كان ظهوره قد ارتبط بالتصور الأدبي الذي بدأ

يتطور في الثقافة العربية منذ عصر النهضة تحت تأثير الاستفادة من النظريات الغربية وخصوصاً في الكتابات المتصلة بتاريخ الأدب، وتحليل النص والدراسة في المدارس الحكومية والجامعات العصرية. فإن الاستعمالات القديمة في كتب البلاغة والنقد لم تكن تلجأ إليه، باعتباره مفهوماً جامعاً، وكانت تسمى كل نجل نصي بحسب انتمائه إلى جنس أو نوع معين. وهكذا بعد القدماء يتحدثون عن القصيدة أو النكتة أو القطعة. أو الخطبة أو الرسالة أو الفاتحة.

٢-٣-٢: كان غياب المفهوم الجامع لكل هذه الممارسات «النصية» يرفع من طريقة معالجة القدماء للناجني الكلامي، من جهة، وبطبيعة فهمهم له من جهة أخرى. وبكيفية تعاملهم معه من جهة ثالثة. إن الشاعر ينشد قصيدة، لكن البلاغي لا يهجم منها إلا ما يتنيل الاندراج في نطاق عمله. وهو على الأعم لا يتعدى البيت أو البيتين. ول نجد الشيء نفسه مع الناهج. فهو يلتفت إلى شرف معنى البيت أو براءة التشبيه في صورة، أو دقة الوصف، أو العكس حيثما وجد ذلك، بغض النظر عن باقي القصيدة أو القطعة، لذلك لم يكن القدماء يهتمون بالتكامل المتصل

بالقصيدة أو النغمة أو ما نسميه حالياً بـ «النص» باعتباره التحدي الكلامي الواقع بين بياضتي البداية والنهاية، بغض النظر عن الجنس أو النوع. وحتى بالنسبة إلى النص القرآني، وعلى رغم اعتماد المفسرين بـ «النص» ككل، فإنهم كانوا يجدون في مصطلحات مثل السورة والآية وأرقام الآيات ما يجعلهم لا يلتفتون أو لا يهتمون بالحاجة إلى مفهوم جامع. وعلاوة على ذلك، فإن القدماء عموماً كانوا يجدون في مصطلح «الكلام» باعتباره مفهوماً جامعاً، ما بقي بالقرص، فكانوا يوظفونه متى أشاءوا إلى أجل معين، كقيا كلن أو جزائيا. وحتى زادوا التنوع على المفاهيم الجنسية أو النوعية.

١٩٠٨: وفي العصر الحديث وظف مصطلح «النص» في الدراسات الأدبية العربية بناء على الاستعمال الجاري في الجامعات الغربية. وهو مختلف كل الاختلاف عما تقدمه لنا التصورات العربية القديمة المتعددة^(١) نتيجة الدراسات الجديدة في مجال الدراسات الأدبية. ومن خلال الاستفادة من الأدبيات البنيوية وما تلاها، صارت دلالات النص في الكتابات العربية تتعدد بتعدد الاستعمالات والتصورات، ويهمني في هذا السياق، وبسبب التشابك الحاصل في استعمال الباحثين العرب أن أبحث الأسس التي حثتني إلى التمييز بين الخطاب النصي، وبالأخص من خلال كتابي «تحليل الخطاب الروائي»^(٢) و«انتشاح النص الروائي»^(٣) لأكشف عن الأبعاد التي نحدد من خلالها النص في التعميد الجديد الذي نرسي إلى إبرازه من خلال الحديث عن النص الإلكتروني.

٥ - الخطاب والنص

٥-١: نرى أن العلاقة بين الخطاب والنص متعددة. فهناك من يرى أنهما شيء واحد، أو يرى أن النص أهم من الخطاب، وهو التصور الذي أذاع عنه. كما أن هناك من يرى أن الخطاب أشمل من النص. وبعد محمد مفتاح ممن ينتصر لهذا الطرح، ولا يمكن للقارئ أن يستوعب هذا التعدد إلا بإرجاعه إلى ما يستند إليه من تعدد على المستويين النظري والرجعي. ولا فإننا سنعامل مع هذا التعدد تعاملًا تبسيطياً. ووفقاً على هذه المسويات من الاختلاف هو الذي قادنا إلى التصور الذي دافعنا عنه في الكتابين المذكورين.

٥-٢: لقد كان الأساس الذي بناينا عليه التمييز بين الخطاب والنص يرتكز إلى:

٥-٢-١: انطلاقاً من البنية التي باعتبارها نظرية عامة للخطاب الأدبي. وإن كان نطاق عملنا ينحصر في السرديات بصفتها فرعاً من تلك النظرية.

٥-٢-٢: تشبهاً بالروح البنيوية كما تجسدت في الأدبيات الغربية، وتعاملنا مع إنجازاتها كونها تمثيلاً لحقبة جديدة هي التفكير والتشظير. ويظهر هذا بجلاء في التمييز الذي كان أساس تحديدنا لكل من الخطاب والنص.

ما قبل ما بعد النص

كان أغلب البيروني، (وخاصة جنيت في مجال تحليل السرد) لا يفرقون بين الخطاب والنص السرديين، ويعتبرونهما شيئاً واحداً؛ لأنهم كانوا يركزون اهتمامهم على البعد «النحوي» أو ما بعد «سردية» العمل السردى. ولم يكونوا يهتمون بالبعد «الدلالي». كان هذا في السيميائيات، أما في ما بعد فقد حصلت تطورات أخرى، استندنا منها في تطوير صورتنا السرديات كما حاولنا تحديد مكوناتها في جل أبحاثنا.

٢-٥: الجأت في تحليل الخطاب والفتاح النص إلى ربط «الخطاب» بالظهور النحوي، و«النص» بالظهور «الدلالي». وكان منطلق هذا التمييز برهنين باهتاني بأن التحليل لا يمكنه أن يتوقف عند حدود الوصف («الخطاب»)، وأن عليه أن يتعداه إلى التفسير («النص»). ولقد سهل هذا التمييز عملية التفريق بينهما إعرابياً ونظرياً، وذلك أنه كنت أرى ضرورة الاهتمام بالنص باعتباره موثقاً للدلالة، وأساساً للانطلاق إلى التفسير («النص»). وصيغ التحول الرواي إلى الكتابية والنحوي له إلى الفرائى، والبنيات السردية إلى الدلالية. وصيغ الخطاب إلى بنيات النص. وكان افتتاح النص أساس ذلك التمييز الذي سمح لي بالحدث عن التفاعل النصي (الكتابي) من خلال التمييز بين البنيات النصية غير المعروفة أوسع للنص، لأنه أشمل من الخطاب.

إن هذه التلويحات في تحديد النص وتمييزه عما يتشاركه في العصر الحديث من مفاهيم فنية ما كانت تؤسس لولا ما قدمته البيهوية في هذا الاتجاه. هذا ما أتى عندما كان الوعي بالروح البهوية متقدماً أمكننا التطور في تحديد النص. وفيه في أبعاد الحقبية، وفي الاحتمالات التي زخر بها، لأن المفاهيم تكون بالخطاب التي تبرز فيها. وفي ما ستندمج من سمات، يتحدد من خلالها النص الجديد كنص ناقص إلى ما كان عليه قديماً، ما يكلف لنا ذلك.

٦- قصوراء مختلفات للنص

جاءت البهوية لتضع حداً فاصلاً بين مرحلتين في فهم النص وتحديد دلالاته وأفق تحليله وإيجازها. كما أن كل التطويرات اللاحقة، وإن كان لبعضها أن تدعي أنها تعمل ما بعد البهوية، ما كان لها أن تتحلل لولا التراكبات التي تحققت في الحظبة نفسها، وصيغت البهوية تصوراً جديداً للنص لأنها انطلقت من تحديد النصوص التقليدية الذي كان سائداً، ومن خلال تحديد ما يتشكل منه، قدمت تصوراً مغايراً ومختلفاً، ويبدو لنا ذلك بوضوح من خلال ما يلي:

١-٦: في النصوص ما قبل البهوي:

ساد الاعتقاد بأن النص ينتهي على أساس المقومات التالية،

١-٦-١: الانطلاق، ويبدو ذلك من خلال أن له بداية ونهاية، وعلى ذلك أنه مكتمل ومنته،

ومعلق على ذاته.

٦-١-٢: الأحادية، تتجلى هذه الأحادية على مستويات عدة، أهمها الدلالة. والقرار بذلك أن له دلالة محدودة، والفرائز الجهد (الثاني) هو الذي يمسك بها. لذلك أجهدت النظريات القديمة لنفسها هي تبيح هذه الدلالة ومنهجها. وكان التناقص بين النظريات أيها أولى وأقدر على الكشف عن هذه الدلالة. أي في المجتمع أم النص. أي الشكل؟ أم في المحتوى؟

٦-١-٣: الكاتب هو «صاحبه النص» وله سلطة عليها عليه. وما على الفرائز سوى البحث عن الدلالة الكامنة في «وعي» أو «لا وعي» الكاتب. التي يقدمها بطريقته الخاصة. ويعتبر الكاتب لهذا لذلك هو الملك لحقيقة النص.

حسب هذه الملاحظات تبدو لنا سلطة الكاتب قوية فهو متعال عليه. وهو صاحبه. أما الفكري فليس سوى «مستهلك» عليه الوصول إلى الدلالة القنارية وراء النص. ويبدو لنا إلى جانب هذا بجلاء البعد الخطي للنص لأن الغلافه يعني أنه كتبه مترجمة (بدلية - نهاية) ولكي ينجح الفرائز في تأويله التواويل المناسب عليه أن يتقدم في قراءته خطيا للوصول إلى «الحقيقة» التي يخترنها.

كل هذه الملاحظات التي كان يستندناها يتم التعامل مع النص ليح لنا بجلاء «السلطة» التي كانت للكاتب والنص. فكلما تعامل على الفرائز وتعلق على ما عدا. هذا التصور هو الذي جعل البحث عن المعنى غاية الغايات. ولذلك كانت مختلف الاتجاهات النقدية التي تعاملت معه تهتم أساسا بما يساعد على الإيضاح. أي في خلال التحليل من المؤلف ثارة، أو من المعصر الذي يسمي إليه قارة أخرى. أو من السياق الاجتماعي الذي ينشئ فيه من جهة ثالثة. وكان ذلك الشدء من القرن التاسع عشر. ونجحت قصة هذا الانشغال مع علم النفس الأدبي أو السوسولوجيا الأدبية.

٦-٢: في التصور البنيوي:

عادتنا البنيوية إلى الأصول التي حاولت تقديم رؤية جديدة ومفيدة للنص الأدبي مع الشكلانيين الروس. وأعطت النص بعده اللساني. مركزا على الاهتمام به من الداخل. وتبعاً لذلك انطلقت من كون قيمة النص لا تكمن في ما يعبر عنه. ولكن في طريقة التعبير وفي ما يدل عليه في حقلية أخرى. جاءت البنيوية رد فعل على التصورات التقليدية السائدة. ودعت إلى فهم مختلف وجديد للأدب والنص. ولقد أدى هذا التحول إلى معارضة النص من خلال السمات التالية:

٦-٢-١: الافتتاح: لم يبق النص مع البنيوية ملتوجاً للمؤلف ولكنه صار عملية إنتاجية يتم التركيز فيها على الدال بدل المدلول. وأدى التحليل الجزئي الذي انتهجته إلى التعامل مع مختلف عناصره ومكوناته ووحداته من أصغرها إلى أكبرها. وقد سمح لها المستوى التحليلي الذي تميزت به إلى جعل النظام الخطي للنص موضع استفسار. وذلك على اعتبار أن دالا ما يحيل على آخر وفق سلسلة من التركيبات والوحدات الشجرية والتشعبية. وكان هذا المستوى

من النص إلى النص

ينجح إمكان النظر في احتمالات دلالية متعددة لم يكن يعلم بها الكاتب، أو يتوقعها، كما أن القول باستقلالية الدال عن الدوال منتج أخلاقاً جديدة للتفكير في النص في ضوء نصوص من أجناس مختلفة، ومن أنظمة علامات متعددة، الشيء الذي كشف عن مفهوم الشاغل بين النصوص والعلاقات المتعددة التي تلحظها فيما بينها.

٢-٣: التعدد، سمح القول بالفتاح النص بالكشف عن تعدد دلالاته وتعدد قراءاته، وليس على امتلاكه دلالة واحدة يفتزنها. ومعنى ذلك أن كل قراءة تتيح إمكان الكشف عن دلالة مختلفة، هذا التعدد جعل القراءة إعادة إنتاج للنص، ولم تبق لها بذلك استهلاكاً للنص. وبذلك منعت الحدود التقليدية بين القراءة والكاتب، وتجلت هذا التصور بجلاء في مثل هذه المقولات «موت المؤلف»، والتعبير بين الراوي والكاتب، والشخصيات في الرواية ليست من لحم ودم، وماشاكل هذه المقولات التي همت وقتها وهما تفسها واخذها.

٢-٤: التنصص، أدى الوقوف على انفتاح النص وتعدد دلالاته وقراءاته إلى الانتهاء إلى واحدة من أهم سماته التي سيكون لها دور كبير جداً في تطوير النظر إليه وإلى أهم خصوصياته، وهي «تفاعله» مع غيره من النصوص الشاغلة عليه أو العاصدة له، إن كل نص يتفاعل مع غيره من النصوص، بل يمكن الذهاب أبعد من ذلك بالقول أن كل نص تنصص، ومع تطور المسيحية طرقت الصمت لآدم المثل إلى العلاقات بين التنصص، فصار إلى جانب للفظ المسوع والبرقي، وبذلك تم التوصل إلى أن النص لا يتفاعل فقط مع نصوص شاعرية أو مكتوبة فقط، وإنما أيضاً مع نصوص من أنظمة علامات أخرى غير لسانية، وأن النص وهو يتفاعل معها يضمها نظامه اللساني بواسطة عملية «التقطيع». بذلك صار النص لا نهائياً، ومتعدداً من زوايا مختلفة دلالية وقراءة وعلاماتية. وبسبب هذا التعدد لا يمكن لأي قراءة أن تستعده لأنه مفتوح أبداً، كما أنه لا يمكن لأي منهج ادعاء أنه الواحد الذي يمكنه الكشف عن دلالاته. وكان هذا وراء تعدد النظريات والمقاربات التي يحاول كل منها أن يحيط بحواشٍ متعددة لا يندادها إلى غيرها، بلوكا المجال الغيرة للنظر فيها من حواشٍ أخرى.

استلهم الكتاب هذه الآراء والتصورات (ووالعكس صحيح على نحو ما سنبين ذلك في الخاتمة ١-٦) عن النص، فتوالت الكتابات واجتهد المبدعون في تجاوز الهياكل التقليدية للنص، فجرى تحطيم مختلف الهياكل التقليدية أو التتويج عليها، فظهرت الشذوذ النصية، وتداخلت الأنواع، كما وظفت علامات من أنظمة أخرى. وامتدت الكتابة التجريبية لتتسع لأشكال وأنواع لا حصر لها من الكتابة لم تكن مطروقة في السابق (تجربة «أوليغو» في مرحلة أو تجربة الرواية التي يكون فيها الغائب هو المثل، لأنه هو الذي يتحكم في مسار القراءة - التي لم تبق خطية- وصار هو الذي يسطع ببناء القصص بناء على استخباراته المتعددة للحرى الذي يمكنه من القراءة والتأمل، في مرحلة أخرى).

٦-٢: لقد صار التفاعل هو البنية المهيمنة للنص بمعنى الواسع. فالتنص يتفاعل مع غيره، كما أن القارئ يتفاعل مع النص ويساهم في إنتاجه. هذه هي القاعدة الأساسية التي تبلورت من خلال المرحلة البنيوية. وكل النظريات التي جاءت بعدها لم تعمل إلا على تعميق هذه القاعدة ومفعها إلى الاحتمالات المفتوحة على ما تحدده لها من صور وأشكال. كما سنعلم على إبراز ذلك في الإضافات التي ستقرأ على مفهوم النص.

لهذه الأسباب مجتمعة (ونحن نتحدث عن المفاهيم) عادت من خلال اشتغالي بـ «الخطاب» و «النص» إلى الذهاب إلى أن النص أوسع وأشمل من الخطاب. ولهذه الاعتبارات أيضا، لم أركز على مفهوم «التنص» باعتباره المصمة الدالة على العلاقات النصية. ولم أرفض مفهوم «التفاعلات النصية» الذي استعمله جيرار جيت، والذي عدل عنه في كتابه الأخير^{١٢}، وحظفت بدلا منه مصطلح «التفاعل النصي». وعند بداية اطلاعي على الأدبيات الجديدة في فهم النص، ظهر لي فعلا أن مصطلح «التفاعل» أكثر دلالة على التفاعل النص وتعدد وشموله.

٦-١: نستخلص مما تقدم أن هناك فروقا كثيرة بين النصوص التقليدية والبنيوية للنص. ولأن هذا الفهم الجديد ما كان ليعقل لولا حصول تحولات كبرى على صعيد إنتاج النص نفسه. لقد فتح الكتاب إمكانات لا حصر لها أمام الاجتهاد وتطوير صيغ التعبير. مستفيدين من مختلف الإنجازات التي تحققت في القرن العشرين الذي نمر بظهور **هون جديدة التعبير** والتواصل مثل السينما والتلفزيون ومختلف الوسائط الأخرى التي خلقت **قنوات** هائلة في مجال **السياسة والإنتاج**. كما أن العلوم المختلفة عرفت البسار نفسه وعلى رأسها **العلوم الإنسانية والسياسية** التي فتحت آفاقا مهمة جدا هي تحديد مستويات اللغة وأنواع العلامات وكنيات تشكيلها وتواصل الناس بواسطتها.

كل هذه التطورات استلهمت منها النظريات الأدبية. (بل يمكن الذهاب إلى أن العديد من الإنجازات كانت وراءها نظريات أدبية) وتفاعلت معها بصورة متقدمة جطتها تحدث ثورة جديدة في مجال تحديد النص والتشريح إليه بكنهية جديدة تهيئ من تصور مختلف ورؤية مغايرة للتواصل. وسنذكر هذا بصورة أكبر مع الثورة الطورانية والتطور الحاصل في صناعة الحواسيب الشخصية. وما يتصل بذلك من معدات وبرمجيات.

٧ - النص الإلكتروني

٧-١: النص الإلكتروني مفهوم جديد جاء نتيجة التطور الذي

حققته الإعلاميات. ويجري توضيحه للدلالة على النص الذي يتحقق من خلال شاشة الحاسوب، بناء على تطوير وسائل الاتصال الحديثة

من جهة. ولخلق أساليب جديدة للتواصل بين الناس تتعدى ما كان معبرها مثل الهاتف والفاكس. إلى التواصل المتكامل بـ / مع واسطة جديدة للاتصال والتواصل والإبداع. بشروط ومظاهر مختلفة.

ما كان من الممكن الحديث عن «النص الإلكتروني» لولا التطور الذي طرأ على مستوى النظر والعمل إلى النص في الحقبة البنيوية حيث برزت السمات التي حاولنا تحصيل أهم ملامحها. لقد اتسع مفهوم النص ليشمل الكلمة والصورة (الثانية - المتحركة) والصوت سواء اتصلت هذه العناصر أو انفصل بعضها عن بعض. وإذا كان النص الإلكتروني يتدخل بواسطة الحاسوب فإن هذا النص يعطي إمكانيات كبيرة لتمثلي في تعامله وتفاعله معه. الشيء الذي يؤكد مبدأ التفاعل الذي عملنا على إبرازه، ويبين أن دور المتلقي لا يقل أهمية عن دور الكاتب.

٦-٩: تطور النص الإلكتروني كثيرا في أمريكا وأوروبا، وظهرت أنواع أدبية وتكون جديدة في اتصال مع الاستخدام الواسع للمنجزات التكنولوجية المطورة. كما ظهرت تيارات فكرية وثقافية ونقدية لنص يحصله هذا الوسيط الجديد وبالنسبة الذي انطلق به في مسار الاتصال والتواصل. وما أدى إليه من تجديد وتطوير على صعيد عدة. ويؤكد هذا الأطروحة التي تدافع عنها هنا ومؤداه أن خلق أدوات جديدة للاتصال معناه خلق مفاهيم جديدة للتواصل.

غير أن هذا الخلق هو نتاج صيرورة (السعد التاريخي للمفهوم) من العمل والبحث. وثبعا لذلك لا يمكن أن نفهم جيدا معنى «النص الإلكتروني» من دون وضعه في سياق الثورة البنيوية وما تلاها من اجتهادات ولطورات على المستوى المعرفي والتكنولوجي. أما على المستوى التكنولوجي فيعرض علينا المجال الحديث من الجهاز أو الوسيط الذي يوظف لقراءة النص. ويميز الجانب المعرفي في «تكنولوجيا النص الإلكتروني» والتي تدور في أهم سماته. أقصد التوازي النصي (Hyperlexie).

٦-٩: الجهاز / الوسيط، يتحقق النص الإلكتروني من خلال الحاسوب وبوساطته إنتاجا وتلقيا. ومعنى ذلك أن كتابة النص وقراءته معا تشعان من خلال «برنامج» خاص لمعالجة النصوص (الورد مثلا). يقدم هذا البرنامج إمكانيات متعددة للاشغال والعمل، فهو (حسب النوع) يحثي على حزمة هائلة من الخطوط والوظائف التي تسمح بتكرير النص أو تصغيره، أو تكبيره أو التفسير عليه، والتحقيق والتصحيح الإملائي وغير ذلك من الإمكانيات المتعددة التي يتيحها للمستعمل. كما أنه يتوفر على خدمات أخرى مهمة من إخراج برامج أخرى مثل الصور بانواعها وأدوات الرسم والصوت والجدول وقواعد البيانات والتروابط وغيرها.

كل هذه الإمكانيات وغيرها التي نعفى حتى على إبرع الشخصيين، والتي تتطلب الاكتشاف دائما (Trucs et astuces) تجعله يختلف اختلافا كبيرا عن الآلة الكتابية أو الكتابة باليد. إنه فعلا يقدم «متعة» خاصة للعمل، و«لذة» كبرى للاشتغال بالنسبة للكاتب والقارئ معا. تلك اللذة التي تحدث عنها البنيويين (بارث) كثيرا، وجعلوها مظهرا من مظاهر النص الأساسية. وإن كانت في الحالة التي تحدث عنها تقلصت على البعد العمودي الذي ينسجم بالتنظيم والتنسيق الجماليين.

إن معالجة النص الإلكتروني على شبكة الإنترنت، أو على قرص مدمج يجعل التعامل معه مختلفاً اختلافاً كبيراً عن الكتاب الورقي، فهو يعطي إمكانيات مهمة للتحكم فيه وتوجيهه وفق متطلبات القارئ، ويدخله فيه بما يرافقه حاجياته ورغباته، فالبرنامج يسمح له بواسطة النقر بالفارز أو تشغيل لوحة المفاتيح أو بتشغيل الصمد بالانتقال في صدد النص بسرعة وحريّة. إلا يكفي النقر بلمسة واحدة للانتقال إلى أي صفحة أو مجلد من النص، أو العمل على تكبيره أو تغيير مظهره، أو البحث فيه عن لوتر كلمة أو معناها... وحتى عندما يكون القارئ عاجزاً عن القيام بإحدى الفعاليات أو الوظائف، فيكفي النقر على المساعد ليعتبه من تجاوز العرافيل أو الصعوبات التي تعترضه.

يستدعي الاشتغال بالنص الإلكتروني سواء من قِبل الكاتب أو القارئ طبيعة أساسية وضرورية بمميزات البرنامج الأولية لكونا قادرين على تفعيلها، ومعنى ذلك أن هذا الوسيط الجديد يستدعي ثقافة (معرفة) جديدة بقصد التعامل معه ومع الإمكانيات التي يقدمها، الشيء الذي يبين أننا أمام كاتب وقارئ على مستوى ثقافي واحد يسمح لهما بالتواصل مع مجموعة من الأقنونات والوظائف (امتلاك القدرة نفسها)، وبكلمة أخرى إنهما معا يمتلكان قدرة واحدة على كليات إنتاج وتلقي النص الإلكتروني، وبهذا ذلك على أنهما معا متجانسان، ويتفاعلان بالكفاءة نفسها.

هذا هو المظهر الأساسي الذي يستدعيه النص الإلكتروني في علاقته بطريقه الكاتب والتلقي، إنه يتطلب إلى جانب معرفة القواعد والكثافة (كما هو الشأن بالنسبة إلى النص التقليدي) معرفة لغة أخرى هي لغة الحاسوب وأيقوناته وعلاماته ووظائفه المختلفة، ويهتم هذا على المستعمل أن يكون ملماً ببعض المبادئ الأولية والأساسية للتعامل مع الحاسوب ليستطيع من خلاله التعامل مع النص الإلكتروني.

٦-٤: الترابط النصي

٦-٤-١: إن كل ما رأيناه تحت عنوان «في التصور البهوي» متصلاً بالنص، ينسحب بشكل كبير على النص الإلكتروني، ولقد جعل جورج ب. لاندو على إيراد هذا التعالق الوثيق بينهما. يعتبر «جورج ب. لاندو» LANDOW، من الرواد الذين نظّروا للنص الإلكتروني وصلاته الوثيقة بالحاسوب والتكنولوجيا ونظرية الأدب، وذلك من خلال أعماله الكثيرة^(٦٥) التي دشنت منذ بداية الثمانينات عهداً جديداً في التطوير لهذا النص الإلكتروني والواقع المتميزة التي يحتلها على شبكة الإنترنت^(٦٦)، كل ذلك أمته ليكون مرجعاً أساسياً في هذا المضمار.

ينطلق لاندو من استهدافات رولان بارت وبريدا وهوكو وباشتون، ويرى وكأنهم كانوا يتعدّون عن النص الإلكتروني في تطويراتهم للنص، فبارت على سبيل المثال تحدث عن النص المثالي، وعن الشفرات، وبين أن النص شبكة متعددة، وأنه نسق بلا نهاية ولا مركز، والشيء

نفسه براء بالنسبة إلى القارئ الذي صار منتجا للنص، ولم يبق مستهلكا فقط. كما أن دورها تحدث كثيرا في أعماله. من الشبكة، والروابط، والنسيج، واستنتاج النص... وكل هذه المميزات، وسواها مما نجدها في كتاباتهم، سمات مركزية في النص الإلكتروني.

١-٢-٣: سجل صوفي ماركوت^(١) وهي رصود آراء لاندور عن النص الإلكتروني صحة ما ذهب إليه لاندور إجمالا. لكنها لا تخفي إحساسها بالبالغة في أثره بصدد مقارنته، بدعوى أن هؤلاء المفكرين والدارسين لم يكونوا يعكرون في النص الذي يتحقق بواسطة الحاسوب الذي لوجد نمطا نصيا مختلفا. ونرى من جهتنا أن ليس في ما افتره لاندور أي مبالغة، لأن التحية التيبوية وامتداداتها جعلت النص محور اهتمامها، وفنائه، كما يقال، بحثا وتطويرا. وتقريبا. كما أن الدراسات والأبحاث التحليلية الجوزية التي رصدت أدق تفاصيل أنواع النصوص المختلفة، قديمها وحديثها، ومن خلال مختلف الاختصاصات (إسرديات، سيميوطيقا، تحليل الخطاب، لسانيات النص...) لم تتحقق في أي من الحطب السابقة، ولقد مكن ذلك من الوقوف على العديد من السمات والخصائص والكونات التي تتسحب على الإبداع في مختلف صوره وأشكاله. لذلك لا غرابة أن نجد هذه السمات التي تم رصدها شديدة الصلة بما نجده في النص على نحو ما ستبين.

١-٢-٣: إذا جاز لنا اعتبار أن النص هو «التنامي» كما يمكن أن نشيخ ذلك من معضل التصورات التي تشكلت في الحية لاندور في النص هو «الترابط التام»^(٢). على هذا النحو:

- النص = التنامي.

- النص الإلكتروني = الترابط النصي.

وأضح الجوهري الذي يسم النص والنص الإلكتروني من خلال هذا التوضيح: إنه بكلمة واحدة هو: «التفاعل». لكن هذا التفاعل يظهر متغير الوسائل التي يتقدم من خلالها النص. وإذا كان الكتاب قبل المرحلة الحالية يكتبون وفق قواعد النوع، ومتطلبات الكتاب الورقي، فإن من ينتج نصوصه الآن (وخصوصا في أمريكا، ونسبيا في أوروبا معن ينظرون في التجربة الجديدة)، يعمل ذلك في ضوء ما تقدمه له البرمجييات التي يعتمدها من إمكانيات. ولا يد في هذا الإطار من الإشارة إلى أن هذه البرمجييات لم ذات من فراغ، ولكنها أسست على ثراث غريق من الإبداع، وعلى تصورات مسبقة، وتجارب سابقة، ونتائج ثم الانتهاء إليها في ضوء المعارف التي تراكمت بصدد مختلف التجليات النصية، قديمها وحديثها.

إن التفاعل النصي الذي تحدثنا عنه يبرز لنا بشكل واضح من خلال مختلف أنماطه التي رصدها جبرار جويته وأسماها التفاعلات النصية: هاتيراشي، والحواشي، والتعليقات، والتبويب بالون في الكتابات القديمة، وتكبير بعض الحروف ونزولها، والتشكيل... كلها ممارسات قديمة

قدم الكتابة. لكن الاختلافات إليها وإلى قيمتها لم يتحقق في التطورات القديمة للنص لأسباب معروفة، وهي ليست سوى بعض الوجود للترابطات النصية التي صارها مركزية في النص الإلكتروني. ونحن نمتثل الكتابة الإلكترونية هذه الروابط فهي بذلك تستجيب، وتستفيد من التطورات التكنولوجية التي تسمح لها بتوظيف هذه التفاعلات المختلفة، وعلى رأسها «الروابط» بصورة أجمل وأسرع مما كان عليه الأمر في المراحل المتقدمة.

يقودنا هذا التأکید، على ما يصل النص بالنص الإلكتروني، ويميزه عنه في أن: إلى تسجيل هارلي جوهري مرود، في رأيي، إلى طبيعة الوسيط والدور الذي يقدمه للإنتاج والتلقي معا (الحاسوب)، ويتمثل ذلك في كون الكاتب قديما يوظف التفاعل النصي بشكل طبيعي، أو عضوي، أي من دون قصد في إنتاجه النصي، ولذلك قلنا إنه يمكننا إضلال النص في «التلقي». أما حاليا، فالتأثير النصي هو عماد الكتابة المتصلة بالحاسوب، ومعنى ذلك أن قصدية توظيفه صارت تحتل المرتبة الأولى.

كل هذه الاعتبارات جعلت «النص الإلكتروني» واقعا جديدا، منتج من تجربة النص كما تبلورت في الستينيات وما بعدها، وهي تجربة مفتوحة على ما يقدمه التطور الحاصل في مجال الإعلاميات من إمكانيات مهمة. إنه يستفيد مما تراكم، ويصنع الأفاق مشرعة على الإبداع والتجديد، خالفا بذلك شروطا جديدة للكتابة، والتلقي، أي واقعا جديدا للتواصل، بدأت تظهر ملامحه على مستوى التهيئة، والأدب، والإنتاج، العرض، الصورة عامة.

إننا في افتتاحنا من النص إلى النص الإلكتروني، نكون بإحدى الصيغ ننتقل عمليا إلى «النص للترابط»، لأنه التجسيد الأسمى للنص الإلكتروني، وهدفنا هذا إلى استعمال مفهوم «النص للترابط» لخصوصيته بدل النص الإلكتروني في ما يلي بقصد الوقوف على أهم ملامحه وسماته وتجلياته. وما صاحب ظهوره من تجديد وتوليد للمفاهيم والمصطلحات الجديدة التي فرضها ذبوع هذا النص وانتشاره.

٨ - «الترابط النصي» و «النص المترابط»

٨-١: نعمل بين «الترابط النصي» و «النص المترابط»، ونعني

بالأول السمة التفاعلية المبرزة للنص، كفيما كان نوعه مطبوعا أو إلكترونيا. وهذا المعنى يعمل بوثوق بأنواع التفاعل النصي كما

حاولنا تبسيطها^{١٠}. أما «النص المترابط» Hyperlinks فنقصده على النص الإلكتروني الذي يقوم على الروابط التي تصل بين مختلف أجزائه ومكوناته.

وبذلك نرى أن:

٨-١-١: الترابط النصي مظهر من مظاهر «التفاعل النصي»، وهو عام إذ نجده يتحقق

في أي نص كفيما كان جنسه أو نوعه.

٨-٦-٩: النص المترابط خاص بالنص الإلكتروني الذي تتحقق فيه الروابط، وذلك على اعتبار أن ليس كل نص إلكتروني نصاً مترابطاً بالضرورة. فالدراسة التي أكتفينا على الحاسوب بقصد بحثها إلى مجلة أو تصنيفها في كتاب قيد الإعداد. لمست نصاً مترابطاً لأنني لا أقتل فيها الروابط بين مكوناتها، ولأنني أكتفينا لغاية محددة. وهي أن أسحبها بواسطة الطباعة، وأبثت بها إلى مجلة. ويمكن قول الشيء نفسه عن العديد من النصوص التي يمكن الاطلاع عليها من خلال التجوال في المواقع، أو من خلال استعمال بعض الأقراص المدمجة.

٨-٦-٩: إن النص المترابط هو الذي تجسد فيه الروابط، وذلك بناء على أنه: «يتشكل من مجموعة من البنيات غير المترابطة، التي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط يقوم القارئ بتنشيطها، والتي تسمح له بالانتقال السريع بين كل منها»^(١١).

ويطلب تنظيم النص المترابط ليس فقط قدرات متخصص في مجال الإعلاميات، ولكن أيضاً قدرات كتابية خاصة، يتبين من خلالها متى وأين يمكن تجسيد الروابط داخل شبكة النص المتعدد، بحيث يكون من الممكن «قراءتها» بكيفية ملائمة وممكنة.

ما يحدد البعد الترابطي وفق هذه الصورة نجده كامناً في التحويل الذي أدخلته عملية «التفاعل» على معمار الكتابة من جهة، وعلى سبورة القراءة من جهة ثانية، خائفة بذلك طرائق جديدة من إنتاج النص وتلقيه. وبمعنا هنا أن نشوكت عند مفهوم «النص المترابط» وأنواعه، وأشكال القراءة التي فرضها.

٩ - إنتاج النص المترابط

تتحقق الكتابة «الترابطية» من خلال أحد البرامج التي تضمن هذه الوظائف التي تتيح الترابط. ولكن يشغلها الكاتب أو يوظفها في النص الذي ينتج لأيد من تواضع السمات التالية:

٩-٦-٩: المقصد، يبرز المقصد في كون الكاتب يقرر مسبقاً بأنه سيكتب نصاً مترابطاً. ومعنى ذلك أنه سيسمح جاهدًا على تنظيم بنى النص الذي يكتب وفق هذا النظام الذي يسمح للقارئ بالانتقال داخل النص تبعاً لذلك.

٩-٦-٩: التنظيم، تبدأ عملية التنظيم من خلال خطاطة يعدها الكاتب، التي تجسد من خلالها خارطة النص ومختلف عقده وتلميحاته، ومراميتها وفقاً لطريقته الخاصة التي يتبعها في بناء نصه المترابط ليخلق بذلك نظاماً تصور عليه مختلف الروابط بحيث تكون متكاملة. ويؤدي بعضها إلى بعض بطريقة عكسية. ولتست أحادية فقط. لضمان مسار التحرك داخل تسبيح النص المركب، والرجوع إلى نقط ومجاور خاصة، فواصلت عملية الانتظام حتى النهاية. ونقصد بالتنظيم ضبط مختلف البنيات القابلة للترابط وفق تصور معدد وسفكر فيه بدقة وعناية. ولا يترك الأمر فيه للاعتباط.

٣-٤: الإحسان يتعمل الإنجاز بالمرحلة الأخيرة حيث تكون كل البنات النصية مهيأة لتشغيلها بواسطة البرنامج الذي يسمح لنا بتحديد مجال الروابط وجعلها قابلة للاشتغال. وليست عرضة للتعطيل مهما كانت الطوائز، والذي يدعو لنا من خلال التأشير على كلمات أو حمل متعددة بلون مغاير أو مميز في نهاية عملية الإنجاز.

هذه العمليات الثلاث تبين لنا بجلاء أن كتابة النص المترابط تخضع لضرورة الخطوات والمهام التي يتصل بمصنوعها بـبعض. وهي بذلك تبين لنا أن النص إنتاج يتم وفق عمليات خاصة ومنظمة، يلعبها الكاتب في الإنتاج. ولا بد للقارئ من أن يكون ملما بها إلماماً إجمالياً ليتأتى له القيام بعمليات معقدة وملائمة تسمح له بالتعرف على خصائص النص المترابط. ليتمكن من التفاعل معه وقراءته.

لتوضيح هذه الخصائص نود تقديم تحديدات للنص المترابط تسمح لنا بالتعرف على هذه المعيزات. وتمكننا من التعرف على أهم سماته المتصلة بالمفهوم ودلالاته المحددة وأنواعه وأشكاله.

١٠ - في المفهوم:

سنحاول في هذه النقطة أن نتبع مفهوم النص المترابط من خلال مختلف الدلالات التي يأخذها، ونحدد بعض العلامات التي تتصل به. (الأسباب التي نبر من خلالها استعمالنا للمصطلحية).

ARCHIVE

١-١: النص المترابط:

يمكن القول إجمالاً بأن النص المترابط وثيقة رقمية تتشكل من «عدد» من المعلومات قابلة لأن يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط. وثمناً لذلك فتحدداته لتعدد بحسب الاستعمالات التي يوظف فيها. لأن هذا المفهوم يتخذ في الأدبيات المختلفة (١٢) التحديدات التالية:

١-١-١: المفهوم، يتصل المفهوم بمجموع الإمكانيات التي تسمح بالتصال مختلف عدد المعلومات المتعددة التي تتشكل من خلال روابط تفاعلية.

١-١-٢: الأداة الإعلامية أو البرنامج، الذي يحرك النص المترابط. ويسهم في إنجازها، فهو الذي يتيح إمكان إنتاج العقد والروابط.

١-١-٣: المنتج، والمقصود به الوثيقة المترابطة نصياً والتي يتعامل معها القارئ أو المستعمل. وهو الذي يسمح له بالمركبة بين العقد وتشطيط الروابط الخاصة.

إننا من المفهوم إلى المنتج مروراً بالبرنامج أو الأداة لننتقل من التصور الذي تتعدد من خلاله طبيعة النص المترابط التي تميزه عن غيره من النصوص غير المترابطة وقمياً أو إلكترونياً إلى «النص المترابط» النجز الذي يتم التعامل معه من قبل المستعمل. لذلك لا بد لنا من الالتفات إلى هذه الدلالات المتعددة، والعمل على التمييز بينها بحسب السياق الذي نرد عليه. فقد يستعمل النص المترابط أحياناً بحسب التصور العام، وأحياناً أخرى يروى به البرنامج.

من النص إلى النص

وأخيراً يقصد به «النص المنجز» الذي يمكننا التعامل معه من خلال الشبكة أو على القصر المدجج. والذي يمكن أن نسميه إلى كتاب متعدد (رواية مثلاً).

١٠-٢ : العلامات المترابطة

إننا كما وصفنا النص بأنه «مترابط» صار بالإمكان إضافة هذه السمة إلى مفاهيم كثيرة تتعلق بالنص. وإن كانت لها طابعها الخاصة. الشيء الذي يبين لنا أن مفهوم «التربط» مع المعلومات أوجد مصطلحية جديدة لتصل بكل ما يمكن أن نتواصل به في الإنتاج والتلقي. وإن ركيزة كل ذلك نجدتها تتصلق من خلال «النص المترابط» بالشيء.

لقد صار بالإمكان الآن الحديث عن «الوسائط المترابطة» و «الكلمات المترابطة»... والفضاء المترابط... وهي جميعاً متضمنة في «النص المترابط» الذي يصبح يعكس هذه الاستعمالات جميعاً مفهومًا أعم وأوسع.

يجري الحديث عن «الوسائط المترابطة» عندما تكون معلومات النص المترابط متعددة العلامات، أي عندما تتجاوز النصوص إلى جانب الصور (الثابتة أو المتحركة) أو/والأصوات. والشيء نفسه يمكن قوله عن «الكلمات المترابطة» التي أصبحت عندما تكون متصلة بغيرها داخل نص معين بربوط محدد. وهكذا هو الحال.

إن مفهوم «التربط» هو السمة الجوهرية التي تتميز عنها «النص المترابط» ومختلف تجلياته (الوسائط/الكلمات/الأنشودات) ونسب إلى هذا المصطلح كيمبال للسيف «Hyper»^(١١) اليونانية الأصل والتي تعني في الاستعمال الجاري «ظاهر الشيء». كما أنها تعني أيضاً «ما وراء». وعندما تستعمل السيف «Hyper» مضافة إلى النص. ومشتقاته من العلامات المختلفة مثل: Hypermédia - Hiperdocumen - Hyperbase (Hyperspace...) فإن السيفية التي نتحدث عنها توحي إلى الدلالات التالية التي يبين لنا من خلالها أنها:

١ - مفهوم كمي. والمقصود بذلك كمية من المعلومات المشتركة.

٢ - مفهوم يحيل معنسى «الهيبة» أي الإشارة إلى «شبكة» من النصوص التي تتناظر مجتمعة.

٣ - بعد ما وراثي أو ما يستعمل أيضاً كمتقابل لـ «meta» والمقصود بهذا البعد شيء آخر يتوارى وراء كل ما هو ظاهر.

ولمّا نكل هذه الدلالات، يمكننا أن نستنتج أن مفهوم «النص المترابط» يعطي فكرة عن:

- النص باعتباره وثيقة أو منتجاً.

- تعدد الأبعاد: هذا النص (المنتج) له أبعاد متعددة لأن النص المترابط هو في آن واحد: نص ظاهر (وهو ما يتقدم إلينا، أو يبدو لنا، أي هو ما نتعامل معه). والبعد الظاهر للنص من المفاهيم المركزية للنص في الثقافة العربية.

لكن هذا المستوى الظاهر يستلزم من المستعمل الذهاب إلى «موراء» هذا البعد الظاهر. وهو البعد الخفي أو الكامن، فهناك معلومات، ومعارف، ودلالات أخرى، على الفائق أن يبحث عنها، ويلاحظها، ويعيد بنائها. ولتقوم بذلك لا بد له من أن يأخذ بعين الاعتبار ليس فقط المادة التي يتشكل منها النص (الكلمات، الجمل، المقاطع، الوثائق، الصور...)، ولكن أيضاً تنظيم النص ومختلف العناصر التي يتشكل منها (البنية التنظيمية للنص، ونظامه المعجمي والدلالي...).

١٠-٣: كل هذه الأبعاد هي التي حدث بنا إلى استعمال مفهوم «النص المترابط»، كمتقابل

لـ «هيبرطيكس» لأن:

١٠-٣-١: مفهوم «النص» شامل من جهة، فهو يستوعب كل الطبقات والقطاعات شغوية كانت أو كتابية، كما أنه من جهة أخرى قابل للاستيعاب مختلف العلامات (الصور، الحركة، الصوت...).

١٠-٣-٢: مفهوم «نص» يوحي في هذا التركيب إلى البعد الظاهر للنص، كما أن مفهوم «مترابط» بجمعنا نستنتج صلته بغيره من طريق الاشتراك الذي تتضمنه الصيغة (تفاعل). ويتيح لنا هذا الترابط (رابط) الذهاب إلى أن هذه الصلة تتحقق من خلال روابط تربط هذا النص بغيره من النصوص والعلامات التي يتفاعل معها. وهي مترابطة لأنه يجب تشييط تلك الروابط لالتهائها، إلينا.

نستلماً كل هذه العمليات إلى اعتبار التراتيب، وهو يتحدد بمواصفاته الخاصة التي تتميز بها في عملية الكتابة. أي أنها خاصية خاصة في عملية القراءة.

١١ - عملية القراءة :

١١-١: إذا كانت قراءة النص المكتوب تستلزم معرفة القراءة والكتابة وفواعد اللغة... فإن قراءة النص المترابط تتطلب بدوره أبجدية الحاسوب الضرورية من جهة، وكيفيات بناء وإنجاز النص

المترابط من جهة ثانية، كما سنبين:

١١-١-١: أبجدية الحاسوب، والنصوص بها مختلف العمليات الضرورية لفتح الحاسوب، وتحريك الفأرة ولوحة المفاتيح، والاستقصاء بالأيقونات، والدخول إلى البرامج، وعمليات النسخ والنحيط، والتحديد، والتحرك داخل مساحة الصفحة، وما شاكل ذلك من المعارف الأولية، لأنها مفتاح التعامل مع النص المترابط.

١١-١-٢: كيفيات إنجاز النص المترابط، إن معرفة ما أسميناه بمرحلة الإنجاز في عملية الكتابة ضرورية في عملية القراءة لأنها تستند إلى قاعدة مركزية مفادها أن النص المترابط نص شذوي، أو شذوي، وتحدد داخله «معينات» تسمح لنا بالانتقال إلى الشذرات النصية المختلفة بمجرد تشييطها بالنقر عليها بواسطة الفأرة. وكلما قلنا بعملية التشييط هذه وقفنا

منه اليه (١) النص القرآني

على بيانات نصية جديدة من خلال تواضع جديدة. وهي تتضمن بدورها «مميزات» تستدعي التشريط. وهكذا نجد أنفسنا كلما تقدمنا في مواصلة فتح التواضع الجديدة، نبتعد عن نقطة الانطلاق الشبه الذي يدخلنا في دوامة أو «مناطات» قد تجعل من الصعوبة إمكان التحكم في مسار عملية القراءة أو الاستفادة من «نص مترابط» معد ليرد الإحاطة به أو الاطلاع بدقة على ما يقدمه.

إن الوقوف على كيفية إنجاز «النص المترابط» ضروري لتعديد عملية القراءة لأنه يمسأ أمام طريقتين مختلفتين ينتهجهما المتعامل مع النص المترابط - وكل طريقة تحدد لنا نوع «القارئ» وطبيعة «القراءة» ووظائفها.

وكما تحدثنا عن «القصد» في عملية إنتاج النص المترابط. يمكننا أن نتحدث عن «قصد القراءة» لأنه هو الذي يبين لنا نوع القارئ ونوع القراءة. وبهذا لهذا القصد يمكننا (وبحسب نوعية النص المترابط. لأننا سنلتحدث عن أنواعه) أن نميز بين قارئين (بصورة عامة) لكل منهما مقاصده الخاصة وبما أنه الذي ينشدها من خلال عملية القراءة. كما نوضح ذلك.

١٢-٢: القارئ «الكريم»:

نقصد به نموذج «القارئ» الذي كان يتوجه إليه الكاتب قبل استثمار الإعلاميات في مجال النشر الإلكتروني. ويعتبرونه جميعاً «الكريم» - إنه «القارئ المصور» الذي يتابع خطية النص المكتوب. وسيتأخر ينوقف. يعلم نقطة التوقف «بما يتوقف» في وقت آخر. انطلاقاً من حيث انتهى. أو يرجع قليلاً إلى الوراء ويواصل عملية القراءة. وهكذا دواليك.

هذا القارئ «الكريم» له قصد محدد من قراءته لـ «النص المترابط». وهو أن يتعامل معه وفق قواعد القراءة التقليدية الخطية: «المميزات» أو يقلل من تشريطها إلا في الضرورات القصوى. وبمعنى ما أن يفتح نافذة. يظل من خلالها ليكون فكرة عامة عما تضمنه (قراءة هامش. أو الاطلاع على [حالة...]) ليعود بعد ذلك إلى النص الأساس.

إن هدف هذا القارئ هو تحصيل معرفة محددة عن «النص المترابط» الذي تعامل معه. فلا يغادر حتى ينتهي منه. وحش عمليات الاشتغال التي يقوم بها لظل في نطاق العقد التي يزخر بها. وإذا ما قام بتشريط عقد خارجية. فإنه سرعان ما يعود إلى العنقدة الأصل.

هذا القارئ يتخذ في لغة «الترباط النصي» مفهوم القارئ «المبصر».

١٢-٣: القارئ «الحوال»

هو القارئ «التشريط» الذي عمل باستمرار على «تشريط» «المميزات» بقصد تحصيل الانتقال المتواصل وراء النصوص. وقد يظل ينتقل ويتجول من دون توقف. حتى يرسو على ما يطلبه فيكون التوقف عند رسالة خاصة لتحقيق غاياته. هذا القارئ الحوَال قد يمارس تجواله الدائب بمواقع ومقاصد عديدة. فهو إما فضولي يريد الإحاطة بالنص المترابط في شموليته. وإما باحث عن شيء

محدد، ولكنه لا يمتلك دقة محددة توجهه إلى مستقبل، فيكون ضبابية وسط الترابطات سبباً في انتقاله غير المحدد، وحين لا يجد ضالته يقوم بتطبيق التبعات التي تستوفيه، وهكذا.

قد يكون الفضول إيجابياً في المراحل الأولى للتعامل مع ما يقدمه النص المترابط، لكنه بعد ذلك يتحوّل سلبية للوقت وتجاوزاً بلا ضابط، وما يمكن أن يقلل من لاجدوى التجوال هو التجوال التوجيه. ويقصد به الانتقال الدائري الذي يستند دائماً إلى نقطة انطلاق محددة، وكلما جرى الاعتماد عليها يكون الزخوع إليها بتعدد الاستشغاف محمداً، ويكون ذلك وفق خطة محددة تتيح للقارئ الجوال الإحاطة بما يقدمه النص المترابط.

في غياب التجوال التوجيه (تحديد الفرد بصورة قبلية) يكون القارئ الجوال أمام الانشغال الألفي الذي يجعله يتيه عملاً، فتكون انتظاماته مفتوحة أبداً، وقد يجد ما يبحث عنه بالقصد، إذا كان عملاً يبحث عن شيء ما. وقد يظل ينجول إلى ما لا نهاية، وتنتج شبكة الإنترنت (باعتبارها نمواً مترابطاً) هذه الإمكانيات، فيظل القارئ دائماً وضالاً وسط المواقع التي يملأها كل منها إلى غيره، إلى ما لا نهاية.

هذا الإمكان المتصل طبيعة «النص المترابط» هو الذي دفعنا إلى الحديث عن ضرورة إلمام القارئ بكيفية التعامل مع المترابط، وإلا فإنه سيكون عرضة للتضياع إذا كان تجواله غير موجه لغايات ومقاصد خاصة.

إن تمييزاً بين القارئ الكريم والقارئ الجوال أعطت جانباً طويلاً «النص المترابط» نفسه، هذه الطبيعة هي التي تحدد بصورة أو بأخرى طريقة تعامل القارئ مع النص المترابط. وبدفعنا هذا إلى التوقف قليلاً أمام «أنواع» النص المترابط لتدقيق الصلات التي تربطها بالمقارن، خالفة بذلك أنواعاً محددة من «القراء».

١٢ - أنواع النص المترابط

تتحقق من خلال الممارسة والاحتداد واستثمار مختلف الإمكانيات التي تتبعها برامج النص المترابط ظهور أنواع متعددة من النصوص المترابطة. ولقد فطن المبرمجين والشعطنون بالنص الإلكتروني في ابتكار أساليب

مختلفة من الترابط النصي، وهذه الأساليب والأنواع مرشحة للمزيد من التطوير. وبهنا هنا أن نتوقف عند أهم هذه الأنواع^(١٢)، ونبين صلاتها بأشكال القراء والقراء التي تفرزها، وما يستتبعه كل منها ليحصل التفاعل المتشود معها لتحقيق التواصل بين أطراف النص المترابط.

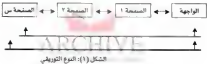
١٢-١ - التوريق

أسمينا هذا النوع الأول «التوريق» لأنه يخضع نظام توريق أو قلب الصفحات في الكتاب المطبوع. وإذا اعتبرنا صفحة الكتاب مثل الصفحة التي تظهر على الشاشة، فإن الانتقال إلى الصفحات الأخرى لا يتم إلا من خلال

عن النص إلى النص العنبري

١٢-١=١: النظر على أسفل الصفحة التي تكون على صورة مثلك صغير يمثل صفحة مطوية، أو أيقونة تمثل سجما أو بدا نشير سيابها إلى اتجاه الصفحة المولدة، أو: ١٢-١-٢: النظر على مكالين متقابلين يشير أحدهما إلى الصفحة السابقة، والآخر إلى الصفحة التالية.

هناك العديد من البرامج والمواقع التي تولف هذا النوع التوريقي، ونعتل لذلك نعرض البرامج العربية مثل موسوعة الحديث الشريف (صغير) ^{١٢٣}، وتاريخ ابن خلدون وابن الأثير ^{١٢٤}، وفي هذا النوع يكون التفاعل محدودا جدا لأنه يأخذ صورة نظام الكتاب الورقي للانتقال من صفحة إلى أخرى، أو الانتقال في جسد النص من خلال النظر على أحد مكونات الخارطة أو لألحة عرض المواد. وتسمح إحداهما، وبعد اختيار مادة أو صفحة، يكون النظر عليها عند خلا لتخطيطها ليبدأ التوريق على النحو التالي:



١٢-٢: الشجري

تقدم إلينا المعلومات في نوع النص المترابط الشجري منظمة على مستويات تأخذ بعدا ترتبها يبدأ من الأصل ويتخذ نحو الفروع التوضيحية نمت. ويسمح هذا النوع للقارئ بأن يتنقل في تراتبية المادة حسب المسار الذي رسمه له المؤلف. وذلك بالتحول من مستوى أعلى إلى آخر أدنى، أو العكس إذا لم يرد القارئ مراعات ترتيب المواد.

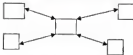
ينس النظام الشجري على شاكلة فهرست الكتاب الورقي: المجلد، الباب، الفصل، وفهرست النص الإلكتروني يأخذ هذا البعد الشجري، وتاريخ ابن خلدون (وغيره من البرامج) الذي أعطيهام مثالاً للنوع التوريقي بجمد لنا ذلك بجلاء، نحن بعد تحديد المجلد الذي نريد البحث فيه بواسطة تشيطة، يفتح فهرست المجلد، ويكفي النظر على أي مادة منه، لتجد أنفسنا أمام الصفحة الأولى، وهكذا، وفي حالة الشاكلة، يمكن بروز النوع الشجري من خلال العناوين الرئيسية، وما تتضمنه كل منها من عناوين فرعية على هذا النحو:

المصدر	المصدر	المصدر
الشمس	الشمس	الشمس
المصدر الأول	المصدر الثاني	المصدر الثالث
١ . ١	١ . ٢	١ . ٣
٢ . ١	٢ . ٢	٢ . ٣

الشكل (٢) النظام الشمسي

١٢-٢ : النجمي

بأحد هذا النوع صورة «النجم» الذي يقع في محور دائرة، وتوزع في تلكه نجوم أخرى. ويكون هذا النوع عادة في النص المترابط ذي البعد التعريفي أو الضام على تحديد دالات، الكلمات أو الضام. حيث يُنظر في مجموعة من الضام في ضوء مفهوم جامع ينظمها كلها. فهذه المفهوم المركزي بمثابة «معدة» مركزية مفتوحة على عدد هضبة، يقوم المستعمل بالفر على «الكلمات المترابطة» أو «المصدر المترابطة» بالمفهوم «المحور» فهو يحصل على معلومات إضافية عما يبحث عنه. ثم يعود إلى «المعدة المركزية» وهكذا دواليك. لا نجد هذا النوع فقط في النص المترابط الذي يقوم على عقد مركزية، ولكننا نلحظ عليه أيضاً في بعض المواقع على الشبكة التي تلخص هذه الهيئة:



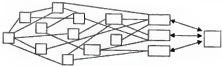
الشكل (٣) النظام النجمي

١٢-٣ : النوع التوليضي

يشتم النص المترابط التوليضي نية معمارية مركبة لا تخضع لأي نظام خطي قابل لأن نتبع مساراته، كما نجد ذلك في الأنواع الثلاثة السابقة. فهو يتضمن عددا محدودا من العظم. ومجموع المسارات الممكنة التي تكون منها تشكل لخبطا محدودا قابلا لأن يحسب رياضيّا. ويصبح هذا التوليّف اللعدد مجموعة من الروابط التي تعطي للمستعمل إمكانات متعددة

من النظم إلى النظم

للاختيار والانتقال. وهذا النوع التولييفي يقدم احتمالات أكبر للتفاعل بالقياس إلى الأنواع السابقة؛ لأن على المستعمل أن يختار بنفسه الاتجاه الذي يسير فيه من بين اتجاهات متعددة. ويأخذ هذا النوع التولييفي البنية المركبة التالية:



الشكل (1) النظام التولييفي

١٣- ٥: النوع الجدولي

لم أعتبر في مختلف الأدبيات التي ترصد أنواع الترابط النظمي تحديدا لهذا النوع، ولكنني استخلصته من قراوة بعض الروايات المقابلة^(١٣)، وكذلك من خلال وجهة موقع لاندو Landow، التي تتكون من ٥٥ خانة كل واحدة منها تفتح على عالم كبير من العقد^(١٤). وتبين لي أنه نوع خاص فيه مزيج من النوع التولييفي والشبكي (الذي ستحدث عنه ١٤-٦). وهو يتيح للقارئ اختبار الخانة التي سينتقل منها من خلال النقر على عنوانها، فتفتح له عقدة، وانطلاقاً منها يمكنه أن ينتقل بين عقد النص، وهكذا، لكن «الجدول» يظل بالنسبة إليه هو «دقة» الانطلاق والرجوع، كي لا يظل يضيع وسط متاهات النص، ويتخذ هذا النوع الصورة التالية:

الشكل (٥) النوع الجدولي

١٢-٦: النوع الترابطي أو الشبكي

ليس ضرورياً هذا النوع، ولا تسميته. فهو ينهض أكثر من غيره على أساس متطور من العلاقات الواسعة بين مختلف عناصره ومكوناته. وما على المستعمل إلا اختيار العلاقات التي يريد إحداها بين العدد المختلفة، وكذا الروابط اللانهائية بين مختلف المواد، وبحسب القصد الذي يريد.

يتصف هذا النوع بأنه هو الأكثر نشاطية ودينامية وتشعباً. ولذلك أسميناه مترابط التمس الترابط، أو النوع الترابطي أو الشبكي، لأنه أشبه بالشبكة. إنه يتميز عن غيره بالترابطية الشاملة؛ إذ هي السمة التي تحدد مجال العلاقات بين كل أجزائه المختلفة. ويجسد هذا النوع البعد الافتراضي للتمس الترابط، لأن المستعمل يمكنه أن يتحرك بين العقد المختلفة حسب اختياره. وبذلك يمكنه أن ينتج «نص» الترابط الخاص به. ويبدو ذلك بسبب كون أي عقدة فيه مهما كان حجمها (من الحرف إلى الكتلة) تتيح إمكان الوصول إلى عقدة أخرى. لذلك نجد بعض المختصين يعتبر هذا النوع هو الذي يجسد لنا «النص الترابطي» بامتياز، بل إنه وحده الذي يمكن تخصيصه بسمة النص الترابط. كما يذهب إلى ذلك الباحث المتخصص في النص الترابط، دافيد جر. ميل^(١١).

يمكن التعرف عند بعض تجليات هذا النوع إما كخدمة إلكترونية أو كخدمة إلكترونية المتطورة مثل «مجموعتي» و«بيبر» و«هاليت» و«سولوغيت» أو «نوفرساليس» و«إنكراط» و«ديريكتا»... تسمح هذه التوسعات بالانتقال الحر للعقد الأبعاد داخل النص الترابط. إذ كل عقدة مهما صغرَتْ تشمل بغيرها. وبكفي تحديد أي كلمة (كيفية كانت ولو للتعرف على معناها المعجمي)، والنظر عليها نقراً مزدوجاً نجد أنفسنا ننتقل إلى ما يتصل بها.

يمكن النص الترابط الشبكي المستعمل من البحث الحر. وإنجاز نصه المترابط الخاص به، وإعطاء مثال لذلك يمكن للمستعمل «نوفرساليس» أن يختار محورا، «الأب» مثلاً، فيجد نفسه أمام عدد لا محدود من المواد التي يمكنه أن يصفها، ويرثها وفق رغبته. حسب الزمان، الفضاء، أو الموضوعات. ويمكنه أن يكون مقفات خاصة، يمكن لكل منها أن يشكل طريقة خاصة به، تفيد في تحسين المراد.

إن هذا النوع يبين لنا بوضوح الدور الكبير الذي يضطلع به القارئ في «إنتاج» النص الذي يتعامل معه. لذلك يعتبر هذا النوع بمثابة «شبكة» تتشكل من عدد غير محدود من الوثائق. وأي قارئ لا يمكنه أن يستثمر إلا ما هو في حاجة إليه. وهذه الشبكة كما تقول هيلين كوديني^(١٢) تنظم وفق معيار خاص تتحدد بموجبه العلاقة بين الوكيل (Server) والزيون (Client)، وإذا كان الوكيل لا يوزع سوى الوثائق التي هو مسؤول عنها من خلال العمل الذي يقدم (نوفرساليس مثلاً باعتبارها موسوعة)، فإن كل زيون لا يستفيد إلا من مجموعة محدودة من الوثائق التي

يتحمل مسؤولية تشكيلها من خلال إنتاجه لسمات وروابط خاصة يتبناها للحصول على وثائق جديدة. إن شبكة النص الترابط ذات طبيعة لا محدودة ولا نهائية. وهذا ما جعل هذا النوع هو أرقى أنواع النص الترابط، وأكثرها تعقيداً، وأكثرها تجسداً للتفاعل.

١٣ - ٥ : الترابط والتفاعل

نستخلص مما تقدم أن بالإمكان التمييز بين نوعين كبيرين من أنواع النص الترابط، هذان النمطان نسميهما «بسيط، ومركب». ونقيس درجة كل منهما بحسب القدرة على تعقيد «التفاعل» ودرجة هذا التعقيد، ومثل هذا التقسيم هو ما قدمه دافيد سيال. وهو يميز بين نوعين اثنين فقط من النص الترابط (٣١).

- بنية الوثيقة، حيث يعرف النص الترابط بنية منظمة ومشعرة يتبناها القارئ.
- الإبحار الذاتي الذي تبدو بنيته شديدة التعقيد، ويحرك فيها القارئ بحرية. ويعتبر هذا النوع الثاني هو الجدير بصفة «النص الترابط».

إنما هي تمييزنا بين البسيط والمركب نطلق من أن كليهما يمكنه أن يتضمن أنواعاً متعددة، وإن كان يختلف بعضها عن بعض. فإن هناك مفاهيم أساسية تجمع بينهما، وهما على النحو التالي:

١٣ - ٧ - ١ : النمط البسيط، يضم هذا النمط الأنواع الثلاثة الأولى (التسويقي - الضجري - النجمي). ونحن نعتبره بسيطاً لأنه أقرب إلى الكتاب المطبوع. فهو يخضع لبقية شبه خطية ولسمات مستوطنة ومحدودة، كما أن الروابط فيه محدودة ومليدة بظهور دلالية أو منطقية أو سببية، أو ما شاكل ذلك من العلاقات التي لتحديد بواسطتها الصلات بين المقاد.

١٣ - ٧ - ٢ : النمط المركب، ونجد ضمنه الأنواع الثلاثة الأخيرة (التوليضي والجيدولي والترابطي أو الشبكي). إن هذا النمط أبعد ما يكون عن الكتاب المطبوع وعلى كل المستويات، لذلك يمكن اعتباره النص الذي تتحقق فيه السمات الجوهرية للنص الإلكتروني الجدير بهذا الصفة. فعند روابطه لا حد له، وهو منفتح على كل مكوناته، ويسمح للقارئ بأن يتفاعل معه بصورة لا تجددها في أي نص آخر. وهذا النمط المركب هو المقصود (ضمناً أو مباشرة) بالنص الترابط في مختلف الدراسات أو الأبحاث التي ترصد أو تتطرق إليه.

يبدو لنا ذلك بجلاء، في أن هذا النمط المركب هو ما مارسه المبدعون في المجال الأدبي، وأدى إلى إمكان الحديث عن «الأدب التفاعلي» باعتباره جنساً جديداً في الإبداع الأدبي، ويتجسد من خلال الرواية التفاعلية (Hyperfiction) أو المسرح التفاعلي (Hyperdrama). وسواءهما من الأنواع الأدبية الجديدة، التي يبدعها الأدباء الجدد (أمريكا / أوروبا / آسيا) في توافق تام مع مقتضيات «التفاعل» وضروراته برمجياً وإلكترونياً وجمالياً ودلالياً، ويقصد خاص للإنتاج في ضوء ما يقدمه من إمكانيات.

يدفع هذان التماثلان معاً (التبسيط / التركيب) إلى ضرورة ممارسة أشكال جديدة من القرائات لأنهما معاً نتاج طريقة جديدة في الكتابة. كما أنهما من جهة أخرى يؤديان إلى إجراء طريقة خلاصة في التعامل مع النص المترابط. وإلى صور عديدة من التفاعل معه. وهو ما سنراه تحت أنواع الانتقال في جسد النص المترابط. وتؤكد هذه الخلاصة التي نسطحها هنا، ما سجلت الإشارة إليه (٢-١)، فإذا كانت وسائل الاتصال الجديدة تخلق مفاهيم جديدة للتواصل، فإن المفهوم الجديد (النص المترابط هنا) يخلق شروطاً عديدة للإنتاج والتلقي من جهة. كما أن الإنتاج في نطاق هذا المفهوم الجديد للنص يخلق شروطاً جديدة للتفاعل من جهة ثانية.

١٤ - أنواع الانتقال في النص المترابط،

يفرض الحديث عن أنواع النص المترابط التطرق إلى أنواع أو طرق الانتقال بين عقده وروابطه. من جهة أولى، كما أنه يتطلب الرجوع مرة أخرى إلى الثنائي الذي يقوم بالتفاعل معه. من جهة أخرى، سنستوقف أولاً عند أنواع الانتقال. ثم نأتي بشاغل القضية المطروحة بمعالجة النص الإلكتروني العربي. وما يمكن أن يفرضه من ضرورات على كتابة النص العربي المترابط، الذي لما يكتب بعد على النحو الأمثل. وعلى قرائته التي ما تزال مقيدة ومحدودة.

يجري التمييز عادة في الأساليب الإعلامية بين الإبحار Navigation والشحوال Browsing/Brouage.

١٤-١: الشحوال، وهو تفرق الإبحار لأنه انتقال بين العقد من دون غايات مضبوطة أو هدف غير الشحوال للترجحية الوقت. أو إشباع الفضول من خلال التحرك داخل عقد النص المترابط، والنظر عليها لمعرفة ما يمكن أن يتضمني تحتها.

١٤-٢: الإبحار: نلاحظ في مصطلحية الإنترنت والشبكة هيمنة مصطلحات بحرية للدلالة على الانتقال. والتقصود بالإبحار الانتقال من عقدة إلى أخرى بواسطة الروابط الفعلية محددة. وتتمثل في البحث عن أشياء بعينها. الوصول إلى معلومات خاصة ومحددة مسبقاً.

وبما أن نوع الانتقال الذي له هدف (الإبحار) هو ما يحظى بالأهمية الخصوصية، فيمكن التمييز فيه بين أنواع من الإبحار تشمل اتصالاً ولوفاً بنوعية النص المترابط ومقتضياته. كما يمكن تبين ذلك على النحو التالي:

١٤-٢-١: الإبحار الإجرائي (Navigation opérationnel). يقصد بالإبحار الإجرائي الإبحار الذي يسمح بالانتقال داخل المنتج بغض النظر عن محتواه أو مضمونه. ويبدو ذلك من خلال استثمار الوظائف التالية: الدخول - الخروج - الذهاب إلى التالي أو السابق. وهذا الإبحار يتحقق إما بواسطة الأدوات أو الوظائف التي تتيحها برامج الإبحار المختلفة والمتعددة وإما بواسطة واجهة النص المترابط ذاته: الأزرار، الصور، الأيقونات، الخارطة.

١٩٩٠-٢٠٠٢: الإبحار الدلالي (Navigation sémantique) - وهو ما يجري عن طريق الانتقال للوجه بواسطة الاشتراك الدلالي. وذلك من خلال إقدام المستعمل على تحقيق الربط بين عقد المعلومات بحسب اشتراكها في الدلالة على شيء أو حقل محدد. وإنجاز ذلك فهو يتوفر على مناطق قابلة للتشبيط (كلمة مترابطة - صورة مترابطة)، وتكون كلها معينة أو معددة إما بلون مغاير، وإما بواسطة خط تحتها. وإما بتغير شكل مؤشر الفأرة حين نمرره عليها.

١٩٩٠-٢٠٠٣: الإبحار الذاتي (self-navigating hypertext) - إذا كان النوعان السابقان من الإبحار يتصلان بصورة خاصة بالأنواع الأولى من النص المترابط، فإن الإبحار الذاتي، وهو مفهوم استقنوه من استعمال دايفيد من ميال (David S. Miall) ^(٣١)، ويقتصد به حرية حركة المستعمل في النص المترابط الذي لا يخضع لبنية شجرية أو تنظيمية خاصة. وهو ما تعتبره هيلين كوديشي (علي ما تقدمه لنا في موقع «النص المترابط» ^(٣٢)، متصلاً بشبكة النص المترابط، لأن البحر يلعب الدور الأكبر في إنتاجه للنص المترابط من خلاله. وهو يتفاعل إيجابياً مع ما يقدمه له هذا النص المعقد والمركب من ترابطات وإمكانات.

يسمح لنا التمييز بين هذه الأنواع مجتمعة بالرجوع إلى ما كنا قد قلناه عن قانون النص المترابط، حيث ميزنا بين «الكريم» و «الجوال» **نلاحظ:**

- أن لنبينات النص المترابط، وهي تعبر بين «الإبحار» و «التجوال»، تلتقي إلى التمييز بين «المبحر» و «التجول». وذلك بالانتقال من «مقدار اتصال» من قبلة الانتقال مبررا للتمييز بينهما.
- أننا في معرض حديثنا عن «الكريم»، قلنا على طبيعة عمله وخصائصها التي تتعلق في القراءة الفائقة، والبحث الدؤوب عن المعلومات. أما «الجوال»، فهو بدوره له قصد محدد في تصوره. غير أنه غير محدد بدقة لأسباب كثيرة. لذلك قلنا يمكن للتجوال أن يكون موجهاً، كما يمكن ألا يكون، الشيء الذي يعرض هذا «الجوال» إلى الضياع.

مرد ذلك في تشديري إلى أن الانتقال في «النص المترابط» يكون إما مبنياً على معرفة بطبيعة هذا النص وإما على جهل بها. لذلك نسجل أن ما أسميناه «الكريم»، يظل هو «المبحر» وهناك علاقة بين «الكريم» و «المبحر» في ثقافتنا الشعرية. أما «الجوال»، فهو القارئ الذي لا يزال عرضة للضياع، لأنه لا يتبين بعد وظائف النص المترابط وطبيعته.

ولذلك هذه الاعتبارات مجتمعة إلى التمييز بين القارئ «المستعمل» وهو ما رأيناه تحت اسم «المبحر» أو «الكريم» و «الجوال». وهو القارئ الذي لم يترق بعد إلى درجة الإنسداد بدقة «الإبحار الذاتي»، ولديه الرقعة والفكرة على التنقل بين العقد والروابط بحسنة ودراية.

نستند في هذا التمييز ليس إلى القصد فهو موجود دائماً في تصورتنا، بل في النظر عن نوعه. ولكننا نقيمه بالتدريج على نوع المعرفة المطلوب فيها من خلال عملية الفراط (الإبحار / التجوال)، تماماً مثل قانون الكتاب المطبوع أو المعامل معه. ونمثل لذلك بالكتابة التي يمكن

اعتبارها بمنزلة «الشبكة» فالقارئ العارف يذهب مباشرة إلى وفوف الكتب التي تعنيه في التخصص الذي يريد: لأن له معرفة محددة بموضوعه وما يريد. أما القارئ غير المتجرب، الذي يدخل إلى المكتبة لأول مرة فيحتاج إلى مساعدة الكتيبي لهوجه إلى الأروقة والرفوف التي يمكن أن يوجد فيها بعض ما يريد وهو غير محدد، أو على هذا القارئ أن يتجول في المكتبة يكاملها ليكوّن فكرة عما فيها، ومن خلال البحث والتجوال يمكن أن يرسو على ما يكتشفه بنفسه.

إنها الوضعية نفسها، فإذا كان القارئ المستأنس بـ «فضاء» المكتبة يذهب توا إلى ما يريد، لأنه يعرف أماكن الأروقة وما على الرفوف، فإن القارئ «للمستعمل» قادر على الإبحار الذاتي لمعرفته بطبيعة النص المترابط و «فضائه» الخاصة. أما «الجوال» فهو لا يبحث عن شيء محدد، وعليه الاكتشاف وعليه أن يؤدي ضمن الدهشة شيئاً يصبح قادراً على الإلمام بما يريد، ويكون صورة عن المجال الذي يدخل إليه.

إن الجوال بدوره قارئ ولكنه قارئ من نوع خاص، إنه يريد تكوين فكرة عامة عن «شيء» ما يبحث عنه. لذلك يمكن أن يلتقي مع المستعمل في أشياء، ويختلف عنه في أشياء أخرى، وهكذا تسجل أن المستعمل نفسه يمكن أن يكون مرة متجراً، وأخرى جوالاً، وفي كل مرة يعني من توافقه أشياء لا يمكنها إلا أن تبيده في مساهمة. كما أن الجوال اليوم يمكن أن يكون مستعملاً خذاً إذا ما ذهب في ذلك.

لذلك لا بد للجوال أن يكون ملماً بطبيعة النص المترابط، ليمارس تجواله فيه بصورة لا تختلف عن طبيعة عمله المستعمل، ويذهب هذا إلى الانتقال إلى تلمحة أخرى لتصل بكتابة النص المترابط وفراسته هي التجربة العربية، تتلق على ما يمكن أن تحفظه من تطور في مستعار إنتاج النص العربي المترابط، والفقه، لتحقيق التفاهات التشوذة من وراء التعامل مع النص المترابط، وأهمها الوصول إلى ممارسة الإبحار الذاتي.

١٥ - في النجدة العربية: ملاحظتان وأفاق

١٥ - ١: لا تزال كتابة النص المترابط هي ثقافة العربية محدودة

جداً، ودونها الكثير من الجهود التي لا تزال تقال من أهمية الانتقال إليها في الوعي والممارسة، ويبدو لنا ذلك بوضوح في البرمجيات

العربية والمواقع العربية على الإنترنت، فهي في مجملها لا تزال تنتمي إلى النوع البسيط من النص المترابط، ولم ترق بعد إلى النوع المركب أو الشبكي الذي يعتبر التجسيد الحقيقي والأمثل للنص المترابط.

إن الانتقال إلى نوع آخر من أنواع النص المترابط هي الكتابة والتلقي معا ليس فقط تعبيراً عن نزوة أو رغبة ذاتية، ولكنه شئنا سبورة من التطور في فهم النص والوعي به وممارسته.

وكذا قد أوضحنا أن الانتقال إلى النص الإلكتروني ونظيره النص المترابط ما كان ليتحقق لولا الإنجازات التي تحققت في الحقلية البنوية سواء على الصعيد النظري أو التطبيقي. فهذه صيرورة وتطور، حيث يتربط اللاحق بالسابق.

١٥-٢: لقد تأخر تطور فهم النص من منظور جديد، على رغم ظهور أدبيات عربية تعنى بالرغبة في تطوير تصورنا للنص. لأن النظريات الأدبية والنسائية «العربية» لم تؤسس على قاعدة علمية تؤمن بالتركام والبحث العلمي والتجريبي. لذلك لم تكن تستفيد في علاقتنا بمختلف النظريات الغربية إلا بنساجتها ونعمل على تطبيقها. وحتى هذه التطبيقات لم تتحول إلى رصيد مشترك ينتقل الوعي به وعملونه على نطاق واسع في المدرسة والجامعة والمصحفة.

لقد ظلت النظريات المتنازع فيها عدى بعكس اهتمامات الباحثين والدارسين والنقاد. كما ظلت الكتابات العربية التجريبية هي الشعر والسرد يعنى عن المعالجة النقدية أو التطبيقية الثلاثة. ولهذا بقيت معزولة، فلم يحصل التفاعل بين الكتابة والقراءة النقدية. وكل هذا ساهم في تأخر فكرتنا النقدي وفراقتنا النقدية للأدب واللغة. والإفادة منهما على الصعيدين الثقافي والتربوي لتحقيق التطور والتقدم في مسارات جديدة ومتعددة.

١٥-٢: يمكننا القول: عند تطور واحد نواة كافيها من وجهة نظرياً لتقديم صورة عن واقع «الكتابة» العربية، إنها إسماعيلاً أقرب ما تكون إلى الشمولية منها إلى قواعد الكتابة الحديثة وحساباتها. وذلك انطلاقاً من أن الكتابة، كما تتصور، نوعان: الأول منهما يقوم على الاستطراد، والثاني على التنظيم.

١٥-٣-١: هي الكتابة الاستطرادية يتطور للكتاب مع أطوار عملية الكتابة. وكلما استمر الكاتب يبرز أفكار. وكان الرجوع إلى أفكار أخرى. والسجال مع أخريات... وهكذا دواليك. ولهذا يمكن أن نقرأ أحياناً كثيرة مقالة أو دراسة تمتد على صفحات. ولكن ليست فيها فكرة جوهرية يدافع عنها صاحبها. ويوفر لها ما يكفي من الأفكار الفرعية التي نعضدها. وهي العديد من الأطروحات والرسائل التي ساهمت في مناقشتها. كان الطالب الباحث يتعجب حين أسأله أن يقدم إلى الأطروحة التي يدافع عنها هي بضع كلمات، أو يجسد لي الفكرة التي يدافع عنها.

إن الكتابة عندما على العموم استطرادية: فالمعبد من المقالات يكاد يكون حلقاً من العناوين الرئيسية والفرعية. ومن توزيع النص إلى فقرات مترابطة ومتسلسلة. وعلى مقدمة وخلاصة. هذه التقاليد الكتابية لم تنعقد عليها. ولم تعلم أطفالنا في مختلف مراحل الدراسة ممارسة الكتابة وفق قواعد مبسطة ومحددة. وهذا عامل بنوي لا يزال في رأيي، على وجه العموم، عائقاً دون انتقالنا إلى الكتابة المنظمة للصحيح في القاعدة.

١٥-٢-٢: أما الكتابة المنظمة أو المبنية، أي التي يعكس ضبط بنيتها من دون بذل أي جهد، فهي تقيس الكتابة الاستطرادية، فهي تبنى وفق منهجية دقيقة تتواءم معها اللاحق بالسابق، ولها مقدمات ونتائج، وكل ذلك يقدم من خلال منهج ثرائية أو هرمية تيسر عملية القراءة والاستيعاب دون إجهاد أو إعادة القراءة، فالعقبات واضحة، وكل واحدة منها تحمل عنواناً فرعياً، ودخل كل عنوان عنوان آخر بلصقتها.

هذه الطريقة ولادة تقاليد هي التفكير وفوائد هي العمل، لأنها تشبه «المكورة» وتشيد لها ما يكفي من العناصر لتثبيتها والدفاع عنها لإقناع القارئ. أما الطريقة الاستطرادية فهي تبنى على الإنشاء، لأنها تبحث عن «الناثير» في المتن، لذلك يعمد فيها المصور والتأويل المستوكة أو «الجميلة»، ويهيمن فيها التأديبي.

١٥-٢-٣: إن المدخل المناسب للانتقال إلى الكتابة «التربطية» يمر عبر الانتقال من الكتابة الاستطرادية إلى الكتابة المنظمة، واعتبر هذا أول تغيير يمكنه أن يمس تقاليد الكتابة العربية، لأنه سيكون تغييراً لمعادن في الرواية والكتابة معاً: كتابة ألتخلص، تنظيم فقرات النص، الاهتمام ببناء الأفكار وتسلسلها من المقدمة إلى الخاتمة.

إذا كانت التقاليد الكتابية (الأبداعية، النقدية) في الغرب قد استفادت من التطورات الجارئة في فهم «النص» من منظور جديد يقوم على التحولات، والانتاج، وما شابه هذا من المفاهيم، هي التي أدت، بتسليح المثقون الطبيعيين للعهد إلى ظهور «النص المترابط»، فإن التقاليد الكتابية العربية (وبالأخص الرواية التجريبية وبعض الدراسات النقدية الحديثة)، عرفت في جزء منها هذه التحولات، وإن لم تتحول أمتياً وعمودياً على النحو الذي تحقق في الغرب، لذلك فالكتابة العربية في مختلف تجلياتها مدعوة، استجابة لضرورات التطور والحاج الانتقال إلى مستوى آخر من إنتاج النص وتلقيه، إلى الانتقال إلى الوعي بضرورة فهم جديد لـ «النص»، وبأهمية «الكتابة المنظمة»، وضرورة «الطبيعية» «الكتابة الترابطية»، وكما تأخرنا في إنجاز هذا التحول على صعيد الوعي والممارسة كان تأخرنا ليس فقط في إنتاج ولقي «النص» و «النص المترابط»، ولكن أيضاً في الاستفادة من الروايات التكنولوجية واستثمارها الاستثمار الأمثل في إنتاج معرفة جديدة، وفي الارتقاء إلى أفاق جديدة للتواصل من خلال اللغز، وبواسطتها، وبثوليف الوسائط الجديدة للاتصال والتواصل والتطور.

هوامش البحث

- 1 P.Zetzsche, La Théorie de l'information et l'informatique, in: Révolutions informa-
tions, 1972, p.28. Inqnes, édi.Union Générale D'Edi.
- 2 انظر عرض محمد مناج لحساب هذه التصورات التي وضع عليها هي كتابه: «المناهج معماري» وهو أول
والتي: المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، ص: 20.
- 3 سعيد قطري، تحليل الخطاب الروائي، الرصد، التأثير، المركز الثقافي العربي، 2000، ص: 19.
- 4 سعيد قطري، اصناف النص الروائي، النص والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001، ص: 10.
- 5 G. Genette, Figures, édi.Suil-Leod, Poétique, 1999.
- 6 George P.Landow - Hypermedia and Literary Studies (MIT, 1993) - The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities (MIT, 1993)
Paul Delany HyperText/Theory (John Hopkins University Press, 1994) - Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and
Technology (John Hopkins University Press, 1993).
- 7 في الطبعة الأولى، وسردت لهذا الكتاب طبعة ثانية سنة 1999 تحمل عنوان: (John
Hopkins University Press).
- 8 اتم موقع بحثي يحمل اسم: وهو يضم نواتج بحثي
<http://landow.stg.brown.edu>.
- 9 sophie Marcotte, George Landow et L'Université de J. Hypermedia, in
www.astrolabe.com.
- 10 انظر توصيفها لعلوم الاتصالات التقنية، وبما تقتضيه العلاقات المتبادلة بين: سعيد قطري، التفاعل النصي
والترابط النصي، دور نظرية النص والإعلاميات، ضمن كتاب: «المناهج معماري» وهو جزء من: «المناهج معماري»
مناج والحمد، بوجين، سلسلة نصوص ومناظرات رقم 88، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط،
2000، ص: 122.
- 11 المرجع نفسه، ص: 122.
- 12 J.Clement, L'HyperText de fiction: naissance d'un nouveau genre? in, Littérature et
informatique. Textes réunis par Alain Valette et Michel Lenoir Artois. Presses
Université 1995, p.22.
- 13 ويراكم نواتج مهم يتناول النص والاتصال، صدار بالامكان الآن الحديث عن امكانيات البحث والتشكك
ومعالمه. كما صارت هناك مواقع عديدة شخصية وعامة واكاديمية لمن به- ويصبح القارئ المتبحر.
كما ان العديد منها يحمل عنوان «النص والاتصال»، مثل: - Hypericon: Theory and criticism of
hypertext fiction, www.duke.edu
- Eastgate: Hypertext on the web, www.eastgate.com
- 14 Hypertext, in: H.Godard, IUFM de Grenoble, www.grenoble-iufm.fr.
- 15 استلزاما من عروض هذه الأنواع من هذا أراء، وهي مختلفة هي نفسها، وتتميز، لذلك حاولنا التمسك
على الأهم منها، وما استخدمنا من خلال اللافتة والمناظرة، انظر:
- كوهني، مرجع معماري أصالة (19).

- Pascal Faneau, ingénierie éducative, edtp. De l'Utah, www.edtp.ac-grenoble.fr.
- 15 نجد النوع التوثيقي في مادة موسوعة الحديث الشريف، الإصدار الثاني، 9.00 شركة البرامج الإسلامية الكويتية، والنوع الشعري في مادة، علم مصطلح الحديث، ضمن الموسوعة نفسها.
- 16 الكامل في التاريخ لأبي الأثير الجوزي، تمهيد وإنتاج شركة سبيا للبرمجيات، القاهرة، مصر، 9.00.
- 17 هذه الرواية الشاعلية بالفرنسية تحمل عنوان «Ecran Total»، وهي لكتاب «Alain Salvatore»، ويمكن الحصول على الرواية أو قراءتها من خلال الموقع www.citeweb.net.
- 18 <http://andrew.sig.brown.edu/>
- 19 David S. Muhl, Reading and writing Hypertext, 1997, in: www.Ualberta.ca/~dmuhl/.
- 20 مرجع مذكور، انظر الهامش 17.
- 21 مرجع مذكور، انظر الهامش 19.
- 22/23 مرجع مذكور، انظر الهامش 17.
- 24 مرجع مذكور، انظر الهامش 19.
- 25 انظر الهامش 17.



نوعية الإيقاع الشعري

في النقد العربي

د. الطاهر بوزيد... أستاذ النقد الأدبي في جامعة الجزائر

ميدني

د. أحمد محمد ويس⁽¹⁾

ربما كان أول ما يلوح في الذهن من أوجه اختلاف الشعر عن النثر هو تميز الأول منهما بما له من وزن أو نظم أو إيقاع أو ما إليها، مما يستغرق من النقد القديم وحديثه جهودا هائلة يستلزمه وشغل من كتاباتهم النقدية جزءا ليس ضئيلا.

بيد أننا إذا فُرد هذه المصطلحات مما وهي سياق واحد لا نود أن ندعبل الظن بالملتقي إلى أننا نساهي بينهما، مع أننا لا نزعهم أيها - وليس هي ممكنة أن نزعهم - أن هي الإمكان إضافة حدود صرامة بينهما هي مثل هذا السياق حين يتعلق الحديث بالشعر. والحق إن تعدد إمكان الفصل كان من وراء كثير من الاختلاف بين الدارسين في شأن الشعر والنثر مما له تعلق بالجانب الصوتي فيهما. وإذا كان صحيحا أن كلا منهما يتألف من الأصوات عينها، فإن لغة اختلافهما كميًا وكميًا بينهما هي طريقة نظم تلك الأصوات.

وإذا تطوَّع في هذا البحث لا نريد أن تكون مقدمته، هي اعتبار الجانب الموسيقي ميزة للشعر دون النثر مصدرة للرأي في هذا الموضوع، فليس من هدفنا البتة أن نصلح، على الرغم من أننا مهتما إنما نطلق مما بدا أنه الرأي الشائع في ذلك، وطبيعي أن يكون لهذا الرأي ما يضاف على نحو أو آخر، وهو ما سنحاول أن نلق عليه أيضًا.

ولعل أول ما يستدعيه البحث هنا أن نبتدئ بإيضاح بعض ما تحمله تلك المصطلحات الأول من مفاهيم كي يضمن لنا من خلالها إبراز ما يميز به الشعر عن النثر، وسنستقر.

(1) قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة حلب - الجمهورية العربية السورية

بمسبب من شيق الطعام، أن تختار من بين كم لا يستهان به ما يبدو أنه الأنسب، وما توافر له قدر ما من الانشغال بين الناس.

ويبدو أن الوزن ¹⁴ Akkadi هو تاريخيا أكثر من غيره التصانيف بالشعر . وهو عند الجمع الغير موجه من أوجه التكرار ¹⁵ ، أو مقياس «ينظم الخصائص الصوتية في اللغة ... ويضبط الإيقاع في الشعر . ويشيريه من التساوي في الزمان ، وإس ثما ييسر الصلة بين أطوال المقاطع الهجائية ، و... يوطن التوقيت ، ويطول أحرف اللد بنية عرض لون الطبقة الصوتية أو النغمة المقصودة . وهو ييسر ويضبط الإنشاء ورعاية الحديث» ¹⁶ . ولا يخلو هذا الوصف للوزن من لبس لا نقري معه هل يقصد منه «ويليك» أن الوزن يقع في الشعر مثلما هو واقع في الشعر أم ثراء يقصد أن الوزن يرتفع بالشعر البعثر عادة إلى مستوى الكلام المنظوم . فيصير بذلك شعرا أو ثريبا منه ، ولكنه في عبارته الأخيرة يتحدث عن «الإنشاء» والإنشاء مصطلح مختص بالشعر . ويبقى وصف ويليك مضيقا ، وربما كان ذلك لأنه قد مزج فيه بين نوعي الوزن الكمي والكيفي . ولعلنا إذا تحولنا إلى «كوهن» وجدنا عنده للوزن تعميذا أدق : لأن الوزن هنا هو الخاصية الأساسية للمروض الطرد : **إذ يقول : والوزن هو عدد المقاطع التي يتكون منها البيت . والمعتبر ليس هذا العدد في نفسه ، بل تكراره بصفته من بيت لبيت . وبهذه الصفة يحقق الرجوع ... وليس البيت عروضيا إلا لكونه متساوي الوزن . أو هو ما يتيح له تحقيق تماثل وزني داخلي ...** ¹⁷ . ومن الواضح أن هذا التعميذ للوزن هنا يطابق ويؤرخ الشعر العربي ، إذ هو كمي quantitative يستند إلى توالي المقاطع من طويلة وقصيرة على نحو منتظم متكرر .

ويشير كوهن صلب ذلك الوصف إلى أن الورق هو المضمّن الأساسي المتوافقاً عليه في العروض الفرنسية¹⁴، غير أن كوهن يشير مع ذلك إلى أن هذا ليس أمراً متفقاً عليه عند أهل الاختصاص. وسنرى شيكاً تفصيل ذلك وبإانه عند الحديث عن الأرقام.

ونظير ذلك نود أن نخرج من مصطلح «النظم» *system*، وهو ما نجدد يتروّد هنا وهناك كما لو أنه التحقّق الفعلي للوزن، على نحو ما يفهم من كوهن حين يتساءل عن الشواهد التي تدعم النظم تعريفًا سابقًا، فيجيب بأن «كل نظم رجوع دائري يتكفّن على نفسه» *system* بالمقابلة مع التبر *promise* أي أنه اعتدائي يتقدم خطياً^{٢٤}، وإلى القريب من هذا كان تعريف «جيهارود هوبكنز» (١٨٤١-١٨٨٩) إذ يرى أن النظم هو «ذلك الكلام الذي يكرر كلياً أو جزئياً العدد نفسه من الأصوات»^{٢٥}، وظاهر مدى ما بين هذا التعريف وتعريف كوهن للوزن من تقارب لا يبدو معه ثمة فرق بينهما. ثم إننا نرى في تعريف كوهن للوزن والنظم السالفين اشتراكاً في

(١٠) وقد برزهم أيضا د. خالد عبد الله - أستاذ بكلية - جبريل النعيم الأسدي - طلبة دار العلوم القلاويين - بيروت - ١٩٨٩، ص ٢٢، وروسانا سمير، واليهود في كامل مدينتي القسطنطينية العربية في القلاوي والأندلس، ط ٢، مكتبة لبنان - بيروت، ١٩٨١، ص ٩٢، وإلى أنفا ١٩٨٩، ١٩٩٠، وكذلك برز محمد بن القزويني - طابا - ورعيه، جعفر بن العروص، الطائي - جندوسون، جندوسون القلاوي والشكل، الترجمة من محمد، جندوسون، جندوسون القلاوي، ط ٢، دار الفنون للطباعة - بيروت - ١٩٩٢، ص ٢١.

أن أحدهما يحقق الوجود والآخر هو رجوع. وعلى رغم ذلك فنعين نرى أن النظم هو الشغل الفعلي للوزن، أو هو آلية يُنسج فيها الكلام على منوال وزن ما، بحيث ينتج عنه الشعر، أو ربما لم يكن الناتج إلا مطعماً. وذلك حين يحلو الناتج من روح الشعراء إذ ليس كل نظم يكون بالضرورة منتجاً للشعر. على الرغم من أن هوبنكر يصرح على أن يرى في النصوص النظرية ظلاً من الوظيفة الشعرية^(*).

والعل في هذه الإلماسة السريمية بمصطلح النظم ما يعني كي نطف عند ما يبدو أهم للمصطلحات وأكثرها استعمالاً على التحديد، وذلك هو «الإيقاع» Rhythme. والمصطلح في أصله اليوناني يعني الجريان والتدفق^(**). ولكن ما يهمنا هنا هو أن نعين ما بينه وبين مصطلح «الوزن» من تماثل واختلاف على ضوء ما نوافر لدينا من مادة نقدية. وكما رأينا إشارة كوهن التي رأى فيها أن الوزن هو العنصر الأساسي للتوافق عليه في العروض القرطبي، بيد أنه ما لبث أن أعقب ذلك بالقول: إن هذا لم يكن أمراً متفقاً عليه عند أهل الاختصاص، ومن ثمة نراه يشير إلى أن الباحثين في هذه القضية طريقتان: «ثان» متمسكون بالوزن ومتمسكون بالإيقاع^(***). والعل هذا التقسيم يلخص ما نحن بآرائه من مشكل نظرياً دقيقاً. ثم إنه تقسيم يجمع بين أن الوزن والإيقاع ليسا مترادفين، على نحو ما أراد لهما كثير من النقاد^(****) وإن كان بينهما من التماثل ما لا ينفرد على إطلاقه. فكل

على أن كوهن، إذ يصرح بالمستعملين للإيقاع يشير إلى أنهم قد انتقدوا الوزن على اعتباره أن الشعر الموزون أو معظم الشعر القوي على البصير لا يؤدي في الإنشاء إلى الإحساس الجمالي بالمساواة. فقد بدا لهم أن عدد المقاطع في الإنشاء يتراوح بين تسعة مقاطع وأربعة عشر مقطعا، على حين أن الضر هو أن يكون البحر الذي عشر مقطعا، ولكن كوهن لا يقر هذه النتيجة التي أراد منتقدو الوزن أن يخلصوا إليها، ويرى أن الأبيات المسورة 1- تكون هي الغالبة. كما أراد هؤلاء أن يصورها منتقدون منها ثلثة لثقة الوزن، وحفا قد يكون ثمة نقص في المقاطع عامة، بيد أنه لا يزيد في حالة البحر السكندري على نسبة الواحد إلى الثاني عشر 1/12. وهي نسبة لا تؤدي إلى ما زعمه هؤلاء من انتفاء الإحساس الجمالي بالمساواة⁽¹⁾. ويبدو لنا هذا الرد من كوهن موقفاً، وإن كنا نعدم الوسيلة التي تتيح لنا إظهار صحته في لغة أصحابه، ولكننا نطعم أن نؤكد أن كوهن قد رأى في الوزن قيمة طبعاً، ويكفي أن نراه يجهل من مقومات العملية الشعرية⁽²⁾.

وقد كنا نتوقع بعد هذا أن نجد عند كوهن - وقد عزم لأنصار الوزن وأنصار الإيقاع - تفرقة ما بين الوزن والإيقاع، ولكننا لم نره يفهم مثل ذلك التفرقة، وبما حميته عن الإيقاع

(*) يصرح على وجه لفظي من قبل بين الوزن والإيقاع في الباحثين العرب والإنجليز، انظر كتابه نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 79.

أهمية الإيقاع الشعري مع الفن التشعري

موزاعاً في صفحات مختلفة لم نستطع أن نخلص منها برأي واضح يجعل من هذا الإيقاع أمراً مميزاً، ومفهومياً واضحاً. وقد يكون لكوهن بعض العذر في ذلك على نحو ما سنرى، وحسب نحن واحده عند تعريفنا للإيقاع بروعه على أنه «لهيوس سهرهيان» ونصه أن الإيقاع «عورية زمنية ملحوظة»^(١٢). بيد أنه تعريف لا يشي بأن فيه اختلافاً عن تعريف الوزن... فهل يريد كوهن - وقد أقر بهذا التعريف - أن يقول بأن لا خلاف بين المفهومين؟ الحق أننا لا نعتقد أن تؤكد ذلك، ولكن في مكننا أن نستنتج أن اعتبار الإيقاع منقدي الوزن لا يقتضيهم مثل هذا المفهوم للإيقاع، ويبدو أنهم يريدون له أن يعتمد على غير ما يعتمد عليه الوزن من توالي المقاطع. وذلك بأن يعتمد على التبر الزمني^(١٣). وإلا لا ينكر كوهن أهمية هذا الإيقاع الليري في النظم الموسيقي^(١٤) لا يلبث في آخر بحثه عن «المسئولية الصوتية» أن يخلص إلى أن هذا التبر ليس «عنصراً مميزاً» في اللغة الفرنسية بخلاف ما عليه الحال في اللغتين الإسبانية والإنجليزية^(١٥).

ولا يبدو كوهن متحمساً لفكرة الإيقاع بدلاً عن الوزن، بل هو يريد للإيقاع أن ينطوي تحت الوزن، أو هو يريد أن يرى في الوزن ما وراء غير هذا الإيقاع. ويبدو لنا أن غيره لا يريد لهذا الإيقاع أن يكون معيذاً كما هي حال الوزن المنطوق، بل هو يريد إثباتاً متحرراً ومتحرراً في الآن نفسه، ولعلنا سنرى أن لهذا المعنى الواضح للإيقاع أهمية خاصة في العلاقة ما بين الشعر والنثر.

وإذا كانت العلاقة هذه هي ما يهتد في البحث، فإن كوهن أشار إلى طرف من اختلاف الشعر والنثر من حيث نوع العلاقة التي تربط ما بين البنين الصوتية والدالية في كل واحد منهما: فقد أكد كوهن مراراً عديدة أن «الجملة»^(١٦) في النثر «تحتزم موازاة البنين الصوتية والدالية»^(١٧). ومن شأن هذا الاعتزام أن ينال بالنثر عن أن يكون إيقاعياً: لأن الجملة فيه تعول وتقتصر^(١٨) ويكون ثمة ثبات في الوقفات بينها، على حين أن الشعر أو النظم لا يلتزم بهذه الموازاة بين بنينيه الصوتية والدالية. إنه متكما يقول كوهن «إنزياح بالقول إلى فواتين موازاة الصوت والمعنوية السائلة في أي نثر كان» إنزياح مطرد ومقصود^(١٩). وهكذا فإن الوزن والتوكيب إذا ما دخل في تماس و منافسة فإن «كواسون» وكوهن يدعوان صراحة إلى إنشال الوزن حتى لو أدى ذلك إلى التضحية بالتوكيب، ولا غرو فإن الهدف الذي يرومه الشعر حمية إنما هو تشكيل التوكيب^(٢٠).

(١٢) يحسن بما أن الشعر هذا إلى مفهوم كوهن للجملة، إذ إنه يدعوا صراحة «موزاعاً» «لحي» من جهة ما يقدم معنى تاماً، ومن جهة أخرى ما يتصور من «موسيقى» فهي إذن وحدة والحدوث والخط في آن معاً. وهذا التعريف الصادر عن كوهن يمكن أن يندرج تحت القواعد الواردة الصادرة بين البنين الصوتية والدالية. هي يكون مشعلاً لذلك إلا في النثر، أما في النظم فإن التعريف المذكور لم يعد صالحاً. وتطبيقه يقتضي أن قبل السلسلة القصيرة الاستخدام المتأخر مع في النظم نفسها وهذا «حق القدر» أما في النظم فخطأ المارة، فما يقدم معنى تاماً أي الجملة، لم يعد محصوراً بين «البنين» وما هو محصور بين «البنين» أي الجملة، لم يعد يقدم معنى تاماً... بين اللغة الشعرية، هي «٢٠» بالتصريف.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذا التعارض بين البينيتين الصوتية والدلالية ليس خاصاً بالشعر المنظوم بلطرد فحسب كما قد يفهم، وإنما يشتركه في الشعر الحر أيضاً، فاما قصيدة النثر فإن كوهن يشير إلى أنها تطلق بين البينيتين³²، كذلك فإنه يشير إلى أن التعارض بين البينيتين لم يكن موجوداً في كل الشعراء إذ إن من الشعر ما يتوافق فيه الوزن والتركيب، وحينئذ يكون أكثر اقتراباً من النثر، على نحو ما حصل للشعر الكلاسي في عصر التوير خاصة³³.

على أنه لا بد من أن يكون ثمة مغزى في ما هن وراء تأكيد كوهن أهمية التعارض بين البينيتين الصوتية والدلالية في الشعر، مؤزناً كان أو حراً، ويحق للمرء أن يتساءل عن ذلك المغزى وعن القربود الشعري الذي نحصل عليه من ذلك التعارض، وهنا سنرى عند كوهن إلماحات عدة إلى أن من شأن الموازنة بين البينيتين أن تجعل الخطاب الشعري واضحاً وقريباً من الخطاب النثري، في حين أن التعارض يؤدي إلى تفكيك عمق الخطاب الشعري على نحو يضفي عليه نوعاً من الغموض، يفد بسببه مصفاً على الخلق أن يتواصل معه بسهولة ويسر، من دون أن يعيد تركيبه من جديد، وهذا النوع من الخطاب الشعري هو ما اعتاز به الرمنزيون فكان أن قسم شعرهم بالنموس³⁴.

ولا نريد أن نستطرد مع كوهن أكثر من ذلك، ولكننا نشير إلى أن الخلويس براني واضح في أمر الجانب الصوتي في الشعر، فبارداً بالنثر، هو من الجمعية بحيث لا نزع أن في مقهورنا مقارنته، وذلك لأن بعض المفاهيم ربما لم تجد لها مقبولاً في الاتفاق عليها بين المدرسين هي اللغة الواحدة بله تلك الاختلاف، وهكذا يبدو لنا أن الطرويض محفوظة بالمرأى لمن يطوئ فيها... وكيف لا تكون كذلك وهذا واحد من كبار علماء القرن العشرين - وأضني به رينيه ويليك - يقول: «إن أسس الأوزان ومعاييرها الأولى ما تزال غير أكيدة، وما يزال مفيد مدعش من التفكير السائب والمصطلحات المشوشة، أو لقراءة من مواضعها يوجد حش في الدراسات القياسية»³⁵.

وعلى رغم هذا فإننا سنجد في أن تكون صورة - وإن تكن مصغرة - للمشاكسة والاختلاف بين الشعر والنثر في السطوي الصوتي صلب موضوعنا الآن، ولئن كنا رأينا طرفاً من ذلك عند كوهن فإن ما عند غيره لا يقل عنه أهمية، ونحن نحسب أن «الإبداع» مفهوم ما تلك يشير كثيراً من الخلاف بين المدرسين، فكان من ذلك أن كثرت تلك النظريات حول الطبيعة الصغرية له، مثلاً يقول رينيه ويليك الذي اكتفى من تلك النظريات بالإشارة إلى اثنين منها: تحطه الأولى مصدوماً بأن تشترط فيه أن يكون دائرياً، وتلمحه الأخرى تصوراً متصفاً فتطمئنه حتى أشكال الحركات غير المتكررة، وطبعي أن نطابق النظرية الأولى مفهوم الإبداع بالوزن وشروط من ثم مفهوم «الإبداع النثري» باعتباره شافطاً أو من قبل المجاز فحسب، وأما النظرية الثانية فهي تسمح كما تشمل النثر بمختلف أنماطه ومستوياته على اعتبار أن إتمام النظر فيها لا بد

نوعية الإيقاع الشعري في النقد العربي

من أن يستلزم لها إيقاعاً ما⁽¹⁾، ولا غرابة بعد ذلك أن يكون هذا النوع من الإيقاع الذي يشمل مختلف أنواع النثر هو من الانشاع على نحو ربما لا يمكن تبسيطه ولا تحديده طبيعته، مما قد يؤدي إلى أن يكون مفهومها غير واضح وقابلًا لكثير من التباينات.

وإذا كان ثمة من المدارس والفقار، من مثل «باترسون» صاحب كتاب «الإيقاع النثري» من قصر الإيقاع النثري بأنه «نمط من الشرحيم المفصل elaborate synopsis»⁽²⁾ فإن «جورج سانتسبري» يؤكد في كتابه «تاريخ إيقاع النثر الإنجليزي» أن إيقاع النثر يقوم على التنوع، ولكنه يتركه طبيعته الفعلية دون أي تعريف⁽³⁾، فلما أن يحدد الإيقاع بأنه «نمط من الترحيم» على نحو ما صنع باترسون، فهذا يعني أن لا وجود له حقيقة إلا في الأداء الشفوي، وإذا صح هذا الفهم فمعنى ذلك أن الكلام الكتابي محروم من الإيقاع ما لم يكن مطبوعاً، وفي هذا تضيق لمفهوم الإيقاع أو هو التفت إلى جانب واحد منه فحسب، وأما سانتسبري فلا عليه - وقد أراد لمفهوم الإيقاع أن يقوم على التنوع - أن يدعه من دون تعريف بخلاف ما كان يتبنى ويؤيده، إذ إن من شأن التنوع ألا يحيط به تعريف، بل لكل صفة التنوع هذه أن تكون مطروحة للقائلين بإيقاع النثر، مع أن التنوع قد يكون في الوقت نفسه مضاداً للإيقاع.

وعلى أننا نجد ضمن هذا الاتحاد الشامل بإيقاع النثر من يجعل من جرس الألفاظ والمحسنات اللفظية والبدعي والخيالي منقولاً إما الشعر في توليد إيقاعه⁽⁴⁾، وهي وسائل ذات طابع لفظي صوري في المقام الأول، كما أنها عبر محسنة لا تنكر، بل لكل من الدقة أن تقول: إنها مستعارة من الشعر، ولما كان الشعر لا يكتب بها في توليد إيقاعاته علمنا مقدار ضائقة إيقاع النثر إذا ما أريد له أن يتنافس الإيقاع الصوري للشعر، ولذلك كان من الصعوبة الافتتاح بزعم من يزعم أن للنثر إيقاعاً يداني إيقاع الشعر.

ولعل ما نقوله هنا يدخلنا وأما إلى صلب ما رآه الشكلانيون الروس في هذا الشأن، وهذا سنرى للإيقاع مكانة رهيبة باعتباره خاصية للقول الشعري ومبدأً مبرراً له، وسنرى أيضاً أنهم يميزون بين «الوزن» و«الإيقاع»، على اعتبار أن الأول منهما تعمد متكوفي متعدد، في حين أن الثاني حركة دائبة غير مقيدة بشيء، فكان طبيعياً إذن أن يتسع مفهوم الإيقاع لضمهم كي يضم تحت فضله مفهوم الوزن، بل انقسم يقولون «إن السوزن ليس سبباً للإيقاع، وإنما هو تائسره ونتيجته»⁽⁵⁾.

وإذا كان المروم الكلاسيكي قد عد التضمين الوحدة الأساسية في توليد الوزن، فإن الشكلانيين رأوا أن البهت كله هو الوحدة الأساسية في الإيقاع، ومن ثم فإنه «ليس للتضميلات وجود مستقل، بل هي لا توجد إلا بحسب علاقتها بكامل التضميد»⁽⁶⁾، كذلك لم يعد الإيقاع

(١) انظر Wellek and Warren Theory of Literature, Penguin Books, London 1976, p164.

في مفهوم الشكلايين عنصرًا خارجيًا سطحيًا، بل صار داخلًا في صلب بناء اللغة الشعرية. وهذا ما عبر عنه أحد الشكلايين وهو دب. ثوماشيفسكي، في بحثه «مشكلة الإيقاع الشعري» سنة 1922. وفيه يرى أن مفهوم الإيقاع أصبح ليشمل منطقة من العناصر اللغوية التي إنشدها في بناء البيت الشعري، فبالإضافة إلى الإيقاع الهارموني (الحناسات). وهكذا يقدم مفهوم الشعر ذاته مفهوم خطاب نوعي، اتسهما كل عناصره في خاصيته الشعرية³³. ومثل هذا المفهوم للإيقاع يعرضه أيضًا «بيوري تينيلوفت» (1891-1912) في كتابه «طبيعة اللغة الشعرية» سنة 1921. وفيه يقدم الإيقاع باعتباره «تقسيم بناء وأساسيا للشعر حاضرا في جميع عناصره» [أما] الخصائص الموضوعية للإيقاع الشعري فهي الوحدة ونتائج التوافق الإيقاعية مرتبطون فيما بينهما ارتباطا مباشرا³⁴.

وظاهر إن مدى ما يوليه الشكلايون الروس للإيقاع من أهمية في الفن الشعري باعتباره من خصائصه المهمة التي ينبغي عليها جوهده. وصحيح أن الشكلايين رأوا في النثر إيقاعا أيضا، إلا لا نعدم فيه مستوى ما من التنظيم الموسيقي، بيد أن ذلك لا يهيئه إلى شعر، وذلك سرور في رأيهم إلى اختلاف «طبيعة الإيقاع في كل نوع» إذ هو في الشعر عنصر محوري مسيطر. على حين هو لا يرقى في النثر إلى أن يكون كذلك³⁵. ولا يبعد ما جاء به «ريتشارد» (1893-1969) في هذا الشأن عما قاله معاصروه من الشكلايين. فقد عني هو أيضًا ببحث «الوزن والإيقاع» في كتابه الشهير «مبادئ النقد الأدبي». وفيه يقارب بين المفهومين على اعتبار أن الثاني هو صورة الأول الخاصة، وهو مثله يعتمد على التكرار والتوقع. وهكذا نجد أن «التابع القاطع على نحو خاص، سواء أكانت هذه القاطع أصواتا أم صوراً للحركات الكلامية يهيئ الذهن لتقبل نتائج جديد من هذا النمط دون عير: إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة»³⁶. ويبدو أن هذا الكلام الصل بالشعر منه بالنثر، وإذا كان طبعيا أن «يختلف الشعر والنثر فيما بينهما اختلافًا شاسعا في مدى إثارتهما العملية التهيؤ هذه وهي تعييهما من مجال التوقع» فالنثر على العموم... تصاحبه حالة من التوقع أكثر غموضا وأقل تحديدا مما هي في الشعر... إيليا حتى أكثر ضروب النثر الطغائي تسهيلا وتطابقا لا يبحث فيها أثناء استمرارنا في قراءته إلا توقعنا غامضا جدا³⁷.

وهكذا نلمح نرى هنا أن الإيقاع يلوح مبرة للشعر من دون النثر. وإليه يعود معظم التمثل في تأثيرات الشعر، بل إن «ريتشارد» ليصرح بذلك صراحة مبينًا: إن «الصوت في معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر»³⁸. ولكن تأثير صوت الكلمات لا يبلغ أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع³⁹. ولعله يشير بهذا إلى أن الكلمة المفردة ليست ذات

توجيه الإيقاع الشعري مع ألف العدم

تكثر في ذاتها، بل من خلال دخولها في وحدة إيقاعية واحدة. وهذا شبهه بما كنا وإلهام عند الشكلايين.

ويشير ريتشاردز إلى ما يحدث في طبيعة نسج الإيقاع من توتر، وذلك أن منسج هذا الإيقاع يتألف من التوقعات أو الإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المنطوق^{١٣٨}. ويذهب أن يرتبط التوقع الخائب والمفاجأة بعلاقة سببية فحينما يقع الأول تحدث الثانية، على تفاوت في النسبة طبعا. ويخلص ريتشاردز إلى أنه ربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومضاعف التسوية وخبية الظن لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة. وهذا ما يقصر لنا المسر في تحوّل الإيقاع المنسج في البساطة (إلى شيء مثل نسج النفس خالي من الانفعال والتأثير)^{١٣٩}.

وبلغت ريتشاردز بعد ذلك إلى الوزن لبحث أية تأثيره في المنطوق، وإلا ذلك يجدها في أن ضرباته إذا تقلل إلينا شعث في نفسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد فيهذهت عاطفية بعيدة من القدي على نحو ضرب^{١٤٠}. ويبدو أن من شأن هذه المفاجآت أن تجعل المنطوق في حالة من التوتر يستمر أكثر كلما كان الشعر قادرا على أن يولد خيبة التوقعات فيه. ويزداد مفعول خيبة التوقع بوجوه الإيقاع أو الوزن، وهذه هي إحدى سماته التي منها أيضا ما ذكره ريتشاردز من أن الوزن يكسب الكلام مظهر العزيمة وبذلك يكون له أثر (الإطار) بدرجة كبيرة، فيعزل التجربة الشعرية عما هي الحياة من أحداث غريبة دخيلة... ولذلك هذا لأن الكثير مما يمكن أدائه بنجاح في الشعر يكون ممبيا أو عاد، نثرا لأنه يكون حينئذ مفرطا في الذاتية والانفعال، باعًا على الأفكار والظنون الدخيلة^{١٤١}.

ويرى ريتشاردز في الوزن مصدرا من أهم العناصر التي تهب الشعر تأثيره وهو ما يحرم منه النثر. وصحيح أنه قد يكون للنثر من العناصر ما يوازي مصدر الوزن في الشعر (كالمفارقة irony مثلا)، ولكن مصادر النثر أضيق مجالا، وحينما يعمل الكلام إلى أقصى درجات الدقة والصعوبة.... يصبح الوزن الوسيلة العنصرية الوحيدة^{١٤٢}. ويلاحظ لنا أن الناقد الكبير يرمي بمبارنة الأخيرة إلى القول إن الوزن خليل وحده بأن يبلغ بالكلام مستوى ما من التأثير والإثارة مهما يكن الكلام منسجما على الفهم والتواصل. وعلى رغم ما قد يبدو في هذا من ظن ومبالغة نرى فيه من طرف آخر تعظيما لأهمية الوزن أو الإيقاع واعتبار ذلك من مركزات الشعر التي من دونها لا يصبح له الشعر، إذ فالوزن يحوز الشعر شرطه الابتدائي الوثيق الذي ينسجه من أن يحتل بالنثر.

والحق أن اعتبار الوزن من سمات الشعر الرئيسية ليس هو بالرأي الذي يختص بهذا الناقد أو ذلك، وإنما هو من قبيل ما عطي بما يشبه الإجماع قديما بل حتى في هذا القرن، وليس يشير فيما بعد أن يتفاوت مقدار ما يعطيه هذا الناقد للوزن من أهمية، إذ اللهم هنا هو تأكيد

إن الكثرة الكثيرة من نظام ومفكرين وشعراء ولوا في إيقاع الشعر أو وزنه سمة من سماته الرئيسية. وهكذا فنحن واجدون من يرى أن الشعر يحتاج إلى الوزن أو إلى القافية اللذين يمثلان حالته الحسية الوحيدة... أكثر من حاجته إلى القول الجميل أكثر بالصوراً¹⁰¹. وحقاً لا يخلو هذا الكلام في ظاهره من ضلال الباطلة، حين يبدو فيه الوزن مطبقاً على التصوير، بيد أننا لا بد من أن نشبه إلى أن تقديم الوزن هنا ليس من قبيل الجري على الأضلاع، وإنما هو تقديم محل بهذا الذي يصفيه الوزن على الكلام من طابع حسّي، وهو ما يرى فيه «ميجل» صاحب هذا الرأي تميز الشعر من النثر: إذ إن من شأن هذا الطابع الحسّي - على ما يقول - أن ينتقل بالشعرية الشعرية إلى عالم آخر مظاهر مبدع النثر النظري المرتبط بالحيلة المادية¹⁰². بل إنه لا يمكن للشعر، في رأيه، أن يتطرق أصلاً من حياة الناس للابوة ولا كذلك من لغتهم العادية، وإنما الذي ينبغي أن يحركه ويستثيره هو ما يتطوي عليه الوزن والقافية من طابع حسّي.

ويبدو من كلام ميجل أنه لا يريد لهذا العنصر الحسّي بما يضمه من وزن وقافية أن يكون ثانياً أو من قبيل الكساء، بكسّ به مضمون نثري سابق، بل لا بد لهذا العنصر الحسّي من أن يكون مديناً وحاضراً في ذهن الشاعر من قبل أن تطلق قريحته بالإبداع. ولهذا السبب وحده لم يدخل ميجل نظام النثر في عداد الشعراء¹⁰³ على الرغم من أن الوزن مائل فيه. وما ذلك إلا لأن الوزن كان ثانياً للمضمون النثري وغير سابق، وما كان ينبغي للشعر - إذا ما أريد أن يكون شعراً - أن يتطرق فيه الشاعر من النثر. ولا أيضاً من الجاهل التميز. ومن ثم كانت ترجمة الشعر تبدو عسيرة وعجبا غير قليل من التكلف والإطفاق، سواء في ذلك أكانت ترجمته شعراً أم نثراً، إذ إن المترجم بالشعر يكون حينئذ متطابقاً من أمر ناجز ومنحها نحو مضمون شعري، وبذلك لا يحقق شرط الانطلاق من العنصر الحسّي. وإذا ما أتى هذا الشاعر الذي يروم ترجمة الشعر شعراً إلا أن يخلو فإنه يكون حينئذ واقعاً بين قهدين: قيد المعنى الذي يلوح له حاضراً في الشعر، وقيد الوزن الذي يريد له أن يكون ثانياً بدلاً به ما ألفاه في الشعر من مدان. وقد عدا الأمران قهدين، لأن كلا الأمرين خارجي عنه، وما عليه إلا أن يؤلف بينهما أو أن يلقى. وهي عملية التظليل هذه تقع في شراك الصنعة والتكلف، وأما من يترجم الشعر نثراً فإنه يخلو ما كان أهم أسباب ولادة الشعر، وأعني به ذلك العنصر الحسّي، ويكون المترجم إذ ذاك كمن يحصل الروح عن الجسد إن صح التشبيه.

إن ميجل يرى أن فعل الإبداع الشعري يتناسى بالإيقاع - بما يضمه من وزن وقافية - ثانياً حراً طليفاً انسيابياً، وحينئذ يتولد من الشعر ما لا مصادفة فيه على حد قولنا¹⁰⁴. وإذن فليس صحيحاً قول من يقول: إن المظم بما فيه من وزن وقافية غنية أمام الاندفاع الحر، بل الأمر

نوعية الإبداع الشعري مع النقد القديم

على خلاف هذا، لأن الموهبة الشعرية الحقيقية إنما تتحرك وسط هذا الإشباع الحسي باعتباره، جوها الطبيعي. كما لو أنه عنصر ينهش بها ويخلق بدل أن يتوهدا ويوجعها¹²⁴. ويخيل أينا أن يجعل حين يرى للإشباع كل هذه المكانة فيجعله قائداً للشاعر، هو كمن يرى في الشعر فعلاً غفلتاً يستدئ به الشاعر قائداً ولا يلبث حتى يصير مقوداً بذلك معه تجاه مصارب الإبداع وما فيه من محافل واسعة. ولعل من شأن الغناء أن يقود إلى ما لم يكن في حسبانته الوصول إليه أبداً. ومن هنا يبدو لنا مستهجن سيندر، محققاً حين راح يتحدث بلسان الشاعر والناقد معا عن تجريته الشعرية، وكان أن جعل من خصائص الشعر التهليلية، التي لا تقبل التقوص، خاصية الإلهام والغناء¹²⁵.

والحق أن سيندر إذ يقترن بين هاتين الخاصيتين في سياق واحد يرى في الأولى تجربة تقدم للشاعر بيتاً أو فكرة وربما حالة عقلية أيضاً يكتب فيها أفضل شعره، ويرى في الأخرى - أغني الغناء - «الموسيقا التي تلحظها القصيدة قبل أن يفكر بها الشاعر (أو) هو رغم شاعر للشعر (يبدو) دوماً في شعور الناظم في حالة انتظار البقرة الإلهام»¹²⁶، يقول، إن سيندر، إذ يقيم هذا الطوران بين الخاصتين، يبدو كأنما هو غفلتة إلى ما قد يكون بينهما من توتر أو من تلاقٍ رمزي بحيث إن عمل الغناء، يتزامن ويترجم الإلهام لحظة لحظة، ولا فرق بمقدار بين أن يكون الإلهام هو الدافع على فعل الإبداع الشعري، أو أن يكون الغناء هو الداعي إلى هذا الإبداع؛ إذ إن المؤدي والمحمول الأمرين يحتفلان في وقتاً متزامناً. وهكذا فقد يستدعي التريم من الإبداع ما قد يبدو أن الإلهام هو الذي قدمه الشاعر، مع أن التريم هو في الحقيقة ما قاد إليه، وكذلك فإن الإلهام قد يأتي للشاعر بيت موفّق يدفع بهذا الشاعر كيما يسير في درب الإبداع، فتعال عليه من ثم الأبيات سراعاً أو على مهل.

ولا بأس أن نستطرد قليلاً وراء حديث سيندر عن تجربته في إبداع الشعر وذلك إذ يقول: «عندما أكون (مستقيماً) في حالة هي بين الوعي و... النوم أشعر أحياناً بسيل من الكلمات يجري في دماغي. دون أن يكون له معنى. وإن كان له صوت، صوت انفعالي عاطفي، أو صوت يذكرني بشعر أعرفه من قبل. أحياناً تجرّفتي في أحيان أخرى في الغناء نظمي للشعر. موسيقى الكلمات التي أحاول نظمها بعيداً جداً عن هذه الكلمات. فاشعر بإشباع، ثم يرفض. ثم يجنون ليس في كلمات»¹²⁷. ويظهر أننا هنا بإزاء وصف للحظة الإبداع ينطلق فيه صاحبه من إقرار بأن ما يقوده في فعل الإبداع هو أصوات الكلمات، أو ما يبدو أنها تحمله من جرس صوتي لا ما تحمله من معنى؛ إذ إن مجرد الأصوات خالق بلن يظهر الشاعر من كائن وعيه ليجعله من ثم ينتقل بها إلى مرحلة الإشباع فالرفض فالتجنون الذي فيه يلعب الوعي كيما يستعقب اللاوعي. وإذ ذلك يبدو في عقله ما يشبه التوحد بين الغناء والإلهام.

والحق أن تجربة سيندر ليست جديدة في بابها أو خاصة بصاحبها، لأن هناك من الشعراء والنقاد من أكدوا على نحو بلكا يكون مطابقاً لما هو عند سيندر، من مثل «شالوي»^(١٤٦)، و«لويون إيمان»^(١٤٧) و«جراهام هو»^(١٤٨)، و«إليوت» (١٨٩٨-١٩٦٥)، الذي ربما كان ما ورد على لسانه - وهو الشاعر النقاد - أشهر ما يذكر في هذا الباب. إذ يقول عن تجربته: «أشعر أنه ربما كانت القصيدة أو قطعة من قصيدة إلى أن تتحقق أولاً بوصفها إيقاعاً معيناً قبل أن تصل إلى التعبير في كلمات. وأن هذا الإيقاع يمكن أن تولد منه الفكرة والصور، ولا أظن أن هذه التجربة خاصة بي وحدي»^(١٤٩). ويبدو أن الأمر لكذلك عند كثير من الشعراء، على اختلاف في الدرجة بينهم طبعاً؛ يبدو أن الجانب الموسيقي الإيقاعي هو مؤثر عام من أكثر ما يثرهم في إبداعهم، وهو كذلك من أكثر ما يحرصون على أن يتوافر في مبدعاتهم.

ويمكن القول إن كون هذا الجانب بين يدي الشعراء مبشراً ومطلقاً هو في الحق من أهم ما يميز الشعراء من النثر أي ناكث: لأن ما يحرك هذا النثر هو المعنى، أو يطلق بمعايرة أخرى: إن النثر لا يستطيع أن يتحرك من دونه على تفاوت في الدرجة والنوعية طبعاً بين أن يكون هذا النثر ناكثاً أميماً أو ناكثاً يكتب النثر العلمي. وأما الشاعر فيبدو على التفتيش من ذلك؛ إذ إنه كما يقول «لوثرروب فراي»: «يميز عن التعبير عما يعرفه»^(١٥٠) لأن ما يعرفه ليس هو ما يدفعه إلى القول. وهذا ما يريد فراي أن يري فيه «ديمية البذر»؛ ولعل من هذا تأكيداً لما كان قاله بهيج عن إحقاق ترجمة الشعر والتعبير على تجربتها من قبل من قبل.

على أن ثمة صورة أخرى لهذا الذي تحدثت فيه عن وجود ارتباط جدلي بين الإيقاع والفعل الشعري، تراها جلية عند «جان كوهن»؛ إذ إنه يرى أن كل شعر إنما هو غنائي بوجه أو باخر. وإنما هو غنائي كذلك، لا باعتباره يحمل صورة «الأنا» بل لأنه يعطي المعنى، ومن ثمة كان هناك ما يشبه الامتزاج بين «الشعر» و«الغنائية»، وكان «الشعر هو غناء المدلولات، (أو) هو (التشهير الغنائي) على حد تعبير رامبو»^(١٥١). وهي هذا الاتجاه يشترط كوهن في الاستعارة إذا ما أريد لها أن تكون خطيرة وذات شأن. أن نجعلها على مال إيقاعي يتواءم مع مدلوله^(١٥٢)، ولا يعنى ما في هذه الفكرة من التقات إلى مبلغ أهمية توافر الإيقاع.

(١٤٦) الذي يقول: «هذه يوم وجدت نفسي حاصداً الإيقاع من غير أن أبحث في النص بعد فترة كنت أكتب الشعر فيها طوي من النشاط العقلي الجماعي، وحرص على هذا الإيقاع نفسه» [كانت] «صورة طرفة» وكان يبدو لي أنه يريد أن يتحدث - أو يصل إلى كمال وجوده - ولم يستطع أن يتصل في وعيي إلا بإيقاع شكل يحسن التقدير الصاعدة من مطلق والكلمات. وكان الذي يحده ذلك المطلق والكلمات من دون شك - في هذه الترحلة - أبداً [هو] طبعها و«تأثيرها الموسيقية» خصوصاً - فصل - صلاح - طموح الأسلوب - مبادئ وإعراجه. ط الهيئة القصيدة العلمية لكانت. ١٩٤٥، ص ٩٢.

(١٤٧) الذي يقول: «إن كل من مارس كتابة الشعر يعرف جيداً كيف أن القصيدة أبداً هي أشياء كثيرة هي العقل (أو) من الإيقاع الذي لا يملك يستحيل مدلوله» القصص والإيمان، ص ٦٥.

(١٤٨) الذي يقول: «... يميل القاص من العاصدة إلى التعبير أو الوصف أو الإيقاع. أما الشكل المطلوب فيسكن في الموجه في الإيقاع، وهي شيء لا علاقة له بالتعبير ولا بالوصف ولا بالإيقاع... علاقة في النقد. ترجمة: مجدي الدين صبحي. ط المجلس الأعلى للثقافة والآداب والعلوم الاجتماعية - «مجلد» ١٩٨٧، ص ١٢٩ و ١٣١.

تجوية الإيقاع الشعري مع الفن الغربي

وتوافر الإيقاع هذا هو ما رأى فيه «يوري لوتمان» «المعبر الذي يميز الشعر عما سواه»^{١٣١}، فبملا عن أنه حين يتطلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر النغمية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي^{١٣٢}. وقد يصل الاعتداد بالإيقاع أو الوزن في الشعر حدا يراه فيه بعضهم الفارق الوحيد بين الشعر والنثر. فقد نرى «هيربوت ريد» مثلاً أن يكون ثمة فارق جوهري بين الشعر والنثر، وإنما «الفارق الوحيد هو في الصناعة اللغوية التي هي علم العروض»^{١٣٣}. ولا يحلو هذا الرأي - إذا ما أخذ على ظاهره - من تبسيط الحقيقة ما بين الشعر والنثر من خلاف. وهو تبسيط يحتفل الملائكة المقيدة ما بين الشعر والنثر في جانب واحد. وسنرى وشيكاً أن هذا الجانب لا يقوى وحده كي يقوم الشعر على أساسه. وهكذا فإذا كان ثمة من الأسلوبيين من مثل «سليوولف» من هد الوزن والقافية من جملة انحرافات الشعر الكثيرة^{١٣٤}. فإن شكري عباد رأى في تعليقه على هذا الرأي، أن الأولى «أن نعدّها سمات مميزة للغة الشعر باعتبارها مصطلحاً خاصاً. ولا نعدّها انحرافات» لأن القارئ الذي شرع في قراءة قصيدة شد هياً ذهنة لتلقي وزن وقافية^{١٣٥}.

ولعل مقولة شكري عباد هذه تنحصر بنا إلى أن نعيد: ماذا لو طاب انتظار هذا القارئ ولم يعد في القصيدة التي شرع في قراءتها ما كان يتوقع من وزن وقافية. مما لا يلتزم به الشعر من طراز «شعر التمجيد» أو «ما يسمى «الشعر الحر»»^{١٣٦} فهل هو صناع. بسبب من خيبة الانتظار تلك، إلى استبعاد هذا النوع من الشعر «م فواء سيده شعراً ناقصاً»^{١٣٧}.

الحق أن ثمة من النقاد الغربيين أنفسهم من شد أخرج «الشعر الحر» من دائرة الشعر. ومن هؤلاء الباحث الفرنسي باريس الويجان الذي «يتطرق من تصور مؤداه أن الشعر كلام منظم حر»^{١٣٨}، إله هو «بعبارة أخرى «كلام غير حر» ومن ثم فإن مصطلح الشعر الحر... يعتبر من قبيل التفاعلات اللغوية»^{١٣٩}. وبعض مع هذه الوجهة أيضاً الباحث «م. ياكيف» حين استبعد إمكان أن يكون الشعر الحر موضوعاً للدراسة الشعرية «على اعتبار أنه لا يكاد يتميز بشيء من الكلام العادي. ومن ثم فإن على دارس الشعر أن يشغل نفسه بالشعر غير الحر»^{١٤٠}. ويورد ياكيف أمثلة لهذا النوع من الشعر يعلق بعده قائلاً: «إن الانطباع العام هنا يشبه ذلك الذي يتولد من النثر الفني. وأصوات القوافي مثل *similes and metaphors* ليست كافية لتحويل مثل ذلك النص إلى الشعر. وفي النثر العادي يمكن أن تصادف بين الحين والآخر ظواهر صوتية من هذا القبيل»^{١٤١}.

ولكن «لوتمان» مع إقراره بأهمية الوزن لا يوافق على هذين الرأيين. ويرى فيهما تضييقاً للشعر واضعاً، إذ إن غياب الوزن والتنظم عن الشعر الحر لا يرحضه من منطقة الشعر، أو يدخله منطقة النثر. ولكنه يحميه محتاجاً، ولا شك، إلى أن يؤكد اعتماد الشعر غير انحرافات شكلية مدبرة تجعله

متميزاً من النثر على النفس نحو من التميز^(١٠). وهكذا فإن الشعر الحر، وقد تخلص من إيقاع الوزن التقليدي للمهود، لا يسمه إلا أن يستعمل به إيقاعاً جديداً ومن نوع جديد كي يتميز عن النثر. وهو ما تلبه إلى بعضه نوثوب هزلي حين رأى أن تعود الشعر الحر على الوزن وتقاليد الخطاب ليس هو مجرد تعود، بل هو «تعبير عن إيقاع مستقل يختلف عن الكلام الوزن بشعر ما يختلف عن النثر. وإذا رفضنا الاعتراف بهذا الإيقاع الثالث فليتنا سنعجز عن الرد على الاعتراض السالاج الذي يقول إن الشعر عندما يفقد الأوزان المنتظمة يتحول إلى نثر»^(١١).

وظاهر أن كلام هزلي هنا يجب في عدم اعتبار الأوزان المنتظمة المصدر الوحيد للإيقاع، ولا هي أبداً بالمصدر الوحيد لشعرية الشعر. ولو كان كذلك لكان غيابها خليفاً بأن يحيل الشعر نثراً، بيد أن الأمر خلاف ذلك. حقا، وما الوزن والإيقاع إلا مصدر واحد محسوب من مصادر الشعرية. ولئن محسب أننا كثيراً من الآراء التي تجعل من الوزن فاصلاً بين الشعر والنثر، فإن في المقابل آراء أخرى حدثت من هذه الحالة التي حضر بها الوزن دهرها طويلاً، وكذلك كيبلا يفهم أن من اتقن معرفة الوزن صارت أبواب الشعر مفتحة له. وقد هما كان أرسطو متبهما إلى هذا: فهو، على إقراره بأهمية الوزن للمحاكاة الشعرية، يرى أن وجوده غير كاف، وهذه لإنتاج الشعر على نحو ما كان يرى بعض معاصريه حين عدوا «إميدو كليس» في نظمه بعض المعارف الطبية أو الطبيعية شاهداً على صدق شيء في الشعر لا الوزن، والأولى به أن يعد عالماً طبيعياً أكثر منه شاعراً. لأن الشاعر الغنيبي هو من يكون على شوار «موميروس» ممن يستعمل الوزن والمحاكاة معاً، وهو ما لا يسم الشعر شعراً من دون^(١٢).

والحق أن النظر إلى الوزن باعتباره أمراً غير كاف وحده في إنتاج الشعر هو مما لا يحتاج إلى عاء في البرهنة عليه، وهو مما يكاد يعتقد الإجماع عليه، ولا سيما في الفكر النقدي الحديث. ولكن السؤال الذي يلوح لنا الآن هو هل في الكلمة أن يكون شعر دون وزن أو إيقاع... على نحو ما هو موجود في النوع السمي «قصيدة النثر»؟ والجواب عن هذا يحتاج إلى كثير من التمييز وإنعام النظر، وعلى رغم ذلك فليسا نحسب أن من الممكن الخروج بإجابة نهائية له. لكننا لا بد من أن نشير إلى ما تحمله تسمية «قصيدة النثر» من تناقض، وهو ما تلبه إليه كثير من الدارسين والناقد من غربيين وعرب^(١٣).

فإن ما يمتنا شطر أهم دارجي قصيدة النثر من الغربيين فمنجد أن التناقض لا يلف عند حدود التسمية، بل هو يتجاوز ذلك ليصل السمة الرئيسة لها أو فلسفتها، إن صح التعبير، فقصيدة النثر كما نراها منظومتها الأولى «سوزان بيرنار» «مبنية على اتحاد التناقضات ليس في شكلها فحسب وإنما في جوهرها كذلك، نثر وشعر، حرية وقيد، موضوعية مدمرة وهي منظم... ومن هنا يبرز ثنائيتها الداخلي وتنبع تناقضاتها العميقة الخطورة = والغنية، ومن هنا ينجم تولدها الدائم وحيويتها»^(١٤).

نقصية الإيقاع الشعري في النقد القديم

والعل أول ما يستلزمه الانتباه في هذا النص هو أنه وصف لا يستطيع المرء أن يخرج منه بمقابل، لما فيه من ضوضاء قد يستعصي على صحيح التأويل، وهو وصف يستدعي في الفهم على بعد الزمان والمكان وصف امرئ القيس فترسه في قهقهه بالتناقضات في أن معاً - وطبعاً مع وجود طريق بين الوصفين - وهو أن وصف الشاعر معدود في باب الخيال - لأن قوة الخطيل هي ما قامت إليه، وأما وصف بيرنار فإن المتوقع منه أن يكون قابلاً لإمكان الفهم - نعم... ربما كان مفهوماً أن يكون على رأس ما نعني به قصيدة النثر هو هذه الفوضوية المدمرة بل هذه الحرية التي لا تريد أن تحف أماسها شيء - بيد أن ما ليس مفهوماً حقا هو أن للنفس بيرنار وصف «الفن المنظم جنبا إلى جنب مع «الفوضى المدمرة»...»¹¹

ولا يبدو أن في الإمكان لوصف بيرنار أن يكون مؤداه أن «قصيدة النثر» تكون حينها فوضوية مدمرة ومنحرفة، وحينما تكون خلاف ذلك منظمة، لأن هذا التأويل من شأنه أن يجعل القصيدة أنثر شكلين أو أنموذجين يلغي أحدهما الآخر، ومن ثم تنتفي الوحدة التي ترونها بيرنار، التي رأت أن قصيدة النثر تؤسس عليها.

وقد يفهم وصف بيرنار على نحو مؤداه أن قصيدة النثر إنما تزواج بين هذه التناقضات، بحيث لا تكون مجتمعة في آن واحد، بل بحيث تكون متعاضدة في القصيدة الواحدة. وهذا تأويل قد يزيل ما في وصف بيرنار من إشكال لولا أننا نجد عندها ما يدفع هذا التأويل حين رأت في مثل هذا النوع من «النثر قصيدة» و«قصيدة نثر» بعد عام 1966م باعتبارها أشكالاً انتقالية ومهجنة تحولتها قصيدة النثر فيما بعد¹². وكذلك يدفع هذا التأويل الأخير ما يؤكد بيرنار من أن حصول الفوضى المدمرة والتنظيم النثري في قصيدة النثر هو في «آن واحد»¹³. وإن يلبس الإشكال في وصفها حاضرا.

والعل مما يلفت الانتباه بعد ذلك رأسا هو ما نقوله بيرنار من أن «قصيدة النثر عامة وقصيدة النثر الرمزية خاصة مكتوبتان بالنثر الموقع»¹⁴. وإذا نقول هذا لا تلبث أن تلبه إلى أن مصطلح النثر الموقع «مصطلح شامخ وينطوي على حقائق متباينة جدا» ويرجع هذا إلى أن مفهوم الإيقاع واضح جدا حينما يطبق على الموسيقى، ولكنه يصبح كثير الفوضى حينما نطبقه على الشعر وعلى النثر خاصة¹⁵. ونحن نرى أن ما نقوله بيرنار من الإيقاع صحيح إلى حد بعيد. وقد مضى في هذا البحث ما يؤكد، ولكننا نتساءل هنا: إذا كان مفهوم الإيقاع على مثل هذا النحو من الفوضى، حين يتعلق الأمر بالنثر - فكيف ينسئ للمثقف أن يرويه ويقول أن ههنا إيقاعا أو لا...؟ ويبدو أن من العسير الظفر بجواب مقنع لهذا ما يلي هذا المفهوم للإيقاع مفهوماً علمياً وعضائياً.

وقد راود «يودلير» أحد أركان قصيدة النثر العظيم بـ «معجزة النثر الشعري الموسيقي بلا إيقاع ولا قافية»¹⁶. وهو حتم، على جماله، قد يحوز للمرء أن يرى فيه دليلا على أن قصيدة

النثر لا يمكنها أن تكون ذات موسيقيا أو ذات إيقاع، وإن زعم لها أصحابها ذلك، وكيف يكون لها ذلك وقد أراد كاتب قصيدة النثر أن تكون الموضوعية فلسفة مطلقة له، واختار، على حد قول بيرتراند، «أن يرمي بنفسه بعنف نحو أكثر الأشكال موضوعية وأفضل الأشكال موضوعية للنثر»¹⁹.

وعلى الرغم من كل ذلك فلا بد لنا من أن نستخلص من إعلان بيرتراند أن قصيدة النثر مكتوبة بالنثر الموضع أو أن فيها، على رغم كل ما تتميز به من موضوعية مدمجة نظاما ما، أقول: لا بد من أن نستخلص من ذلك كله إقرارا بأن الإيقاع في الشعر ليس أمرا عرضيا، وإنما هو صفة جوهرية لا يكون الشعر شعرا ما لم تكن فيه، ولا على الشاعر بعدئذ إن أراد لهذا الإيقاع أن يكون صارما موزونا أو أراد له شعرا من الشعر والحركة، هاتهم أن تكون الموسيقية فيه مسطرة عن وجهها وبانية للعيان، ولئن كانت قصيدة النثر هي «إيمائها المقنونات الصوتية للغة الهند، دائما، كما لو كانت شعرا ابتداء»²⁰، إن الوزن في اللسان يظل «من مقومات العملية الشعرية»²¹ على حد تعبير كوهن، ومهما يظل من أن في النثر موسيقى وإيقاعا فإن موسيقى الشعر وإيقاعه لا بد لهما من أن يكونا، بالقياس إلى موسيقى النثر وإيقاعه، فلا يكون بلوزين.

ARCHIVE

هوامش البعث

- 1- طرزي، نورالدين، الشعر القديم، ترجمة: محمد مصطفى، ط1، المؤسسة العربية - دمشق، 1990، ص232-233، وقارن بـ: ديكويسون، قصصا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك من حور، ط1، دار توفيق للنشر - الدار البيضاء، 1990، ص17، والبراري، سيد، موسوعة الشعر عند شعراء أوتو، ط1، دار المعارف، دمشق، 1967، ص99.
- 2- ويليك، رينهولد، وولف، أرنست، نظرية الأدب، ترجمة: مهدي الدين، صبيح، ط1 المجلس الأعلى لدراسة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1977، ص228.
- 3- بنية اللغة الشعرية، ص11، بالمصروف، بيير، دار
- 4- القصص السابق، صص، ص13.
- 5- القصص السابق، صص، ص27، وفناء لغة الشعر، ص79.
- 6- ميون، آدم، نظرية الأدب، في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، ط1، دار الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1996، ص120، وقارن بـ: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص52-53، وبـ: ديكويسون، قصصا الشعرية، ص12.
- 7- انظر ديكويسون، قصصا الشعرية، ص31 و32، وميون، نظرية الأدب، في القرن العشرين، ص17.
- 8- انظر وفناء مجدي، صميم مستطيلات الأدب، مكتبة لبنان - بيروت، 1975، ص12 (Rhythme).
- 9- بنية اللغة الشعرية، ص81 و82، وقارن بترجمة: ديوش، لغة الشعر، ص109.
- 10- انظر القصص السابق، صص، ص89، وقارن بترجمة: ديوش، ص11.
- 11- القصص السابق، صص، ص87، وقارن بترجمة: ديوش، ص79.
- 12- بنية اللغة الشعرية، ص10، وقارن بـ: ديكويسون، لغة الشعر، ص109.
- 13- انظر القصص السابق، صص، ص87.
- 14- انظر القصص، صص، ص81.
- 15- انظر القصص، صص، ص91.
- 16- بنية اللغة الشعرية، ص79.
- 17- انظر القصص السابق، صص، ص89.
- 18- القصص السابق، صص، ص79، وقارن بـ: بورج، حطاطة لتسوق بين الشعر والشعر في شأن اختلاف البيئات الصونية والدلالية أو لفظهما، ويبدو أن ديكويسون يعيد في بعض كلماته إلى هذا الذي يبرحه كوهن، هذا إذ يذكر في حوار له نشر سنة 1980 في معرض لتسوق بين التوازي في الشعر والتوازي في الشعر، أن الوزن في الشعر هو الذي يفرق بين بيئة التوازي، البنية التطورية للبيئة في صميمها، الوحدة الفنية والتكرار البيت والأجزاء العرضية التي تكونه لتتضمن من عناصر الدلالة الشعرية والمجمعة توازياً، ويعطى الصوت هذا بالأسبقية على الدلالة، وعلى العكس من ذلك، نجد في البث أن الوحدات الدلالية ذات الطبيعة المختلفة هي التي تنطق بالأساس البيئات التوازية، قصصا الشعرية، ص10.
- 19- انظر بنية اللغة الشعرية، ص89 و89، وقارن بالغة العباد، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد ديوش، ط1 المجلس الأعلى للثقافة، دمشق، 1996، ص117 و118.
- 20- انظر القصص السابق، ص19 و19، وفيها يؤكد ذلك غير أمثلة شعرية من التوهين، ولكنه يشير إلى أن أكثر العمل طريقة يمكن أن يبلغ من خلال التفراس بين البيئات الصونية والدلالية فيها درجة ما من درجات الشعر، انظر: اللغة العباد، ص117، وبعض ذلك أن قصيدة الشعر تعيد إلى ما أجد تشكيكاً ببنيتها الصونية والدلالية يمكن أن تدخل في دائرة الشعر بحيث هذا التشكيك نفسه.

- 91 انظر اللغة العليا، ص 199 وص 178.
- 92 انظر بنية اللغة الشعرية، ص 71 و 72 و 73 و 74 و 75.
- 93 نظرية الأدب، ص 214.
- 94 انظر، نظرية الأدب، ص 214.
- 95 المرجع السابق نفسه، ص 214.
- 96 انظر إيمان، لورين، الطغون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، ط مكتبة مصر - القاهرة، (د.ت)، ص 49 و 50.
- 97 إيمانكوس، حوسبة نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: خالد أبو الحيد، مكتبة طروب، القاهرة، 1997، ص 214.
- 98 ويليامز، ريتش، نظرية الأدب، ص 79.
- 99 إيمانكوس، لورين، نظرية النوع الشكلي، ضمن كتاب: موضوعات الشكليات، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط الشركة العربية للطباعة والتوزيع، دار النهضة، ومؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، 1987، ص 48.
- 100 المرجع السابق، ص 79.
- 101 انظر فضل، صلاح، نظرية البنية في الفكر الأدبي، ط مكتبة الأمل، القاهرة، 1980، ص 73 و 74 و 75 و 76 و 77 و 78 و 79 و 80 و 81 و 82 و 83 و 84 و 85 و 86 و 87 و 88 و 89 و 90 و 91 و 92 و 93 و 94 و 95 و 96 و 97 و 98 و 99 و 100 و 101 و 102 و 103 و 104 و 105 و 106 و 107 و 108 و 109 و 110 و 111 و 112 و 113 و 114 و 115 و 116 و 117 و 118 و 119 و 120 و 121 و 122 و 123 و 124 و 125 و 126 و 127 و 128 و 129 و 130 و 131 و 132 و 133 و 134 و 135 و 136 و 137 و 138 و 139 و 140 و 141 و 142 و 143 و 144 و 145 و 146 و 147 و 148 و 149 و 150 و 151 و 152 و 153 و 154 و 155 و 156 و 157 و 158 و 159 و 160 و 161 و 162 و 163 و 164 و 165 و 166 و 167 و 168 و 169 و 170 و 171 و 172 و 173 و 174 و 175 و 176 و 177 و 178 و 179 و 180 و 181 و 182 و 183 و 184 و 185 و 186 و 187 و 188 و 189 و 190 و 191 و 192 و 193 و 194 و 195 و 196 و 197 و 198 و 199 و 200 و 201 و 202 و 203 و 204 و 205 و 206 و 207 و 208 و 209 و 210 و 211 و 212 و 213 و 214 و 215 و 216 و 217 و 218 و 219 و 220 و 221 و 222 و 223 و 224 و 225 و 226 و 227 و 228 و 229 و 230 و 231 و 232 و 233 و 234 و 235 و 236 و 237 و 238 و 239 و 240 و 241 و 242 و 243 و 244 و 245 و 246 و 247 و 248 و 249 و 250 و 251 و 252 و 253 و 254 و 255 و 256 و 257 و 258 و 259 و 260 و 261 و 262 و 263 و 264 و 265 و 266 و 267 و 268 و 269 و 270 و 271 و 272 و 273 و 274 و 275 و 276 و 277 و 278 و 279 و 280 و 281 و 282 و 283 و 284 و 285 و 286 و 287 و 288 و 289 و 290 و 291 و 292 و 293 و 294 و 295 و 296 و 297 و 298 و 299 و 300 و 301 و 302 و 303 و 304 و 305 و 306 و 307 و 308 و 309 و 310 و 311 و 312 و 313 و 314 و 315 و 316 و 317 و 318 و 319 و 320 و 321 و 322 و 323 و 324 و 325 و 326 و 327 و 328 و 329 و 330 و 331 و 332 و 333 و 334 و 335 و 336 و 337 و 338 و 339 و 340 و 341 و 342 و 343 و 344 و 345 و 346 و 347 و 348 و 349 و 350 و 351 و 352 و 353 و 354 و 355 و 356 و 357 و 358 و 359 و 360 و 361 و 362 و 363 و 364 و 365 و 366 و 367 و 368 و 369 و 370 و 371 و 372 و 373 و 374 و 375 و 376 و 377 و 378 و 379 و 380 و 381 و 382 و 383 و 384 و 385 و 386 و 387 و 388 و 389 و 390 و 391 و 392 و 393 و 394 و 395 و 396 و 397 و 398 و 399 و 400 و 401 و 402 و 403 و 404 و 405 و 406 و 407 و 408 و 409 و 410 و 411 و 412 و 413 و 414 و 415 و 416 و 417 و 418 و 419 و 420 و 421 و 422 و 423 و 424 و 425 و 426 و 427 و 428 و 429 و 430 و 431 و 432 و 433 و 434 و 435 و 436 و 437 و 438 و 439 و 440 و 441 و 442 و 443 و 444 و 445 و 446 و 447 و 448 و 449 و 450 و 451 و 452 و 453 و 454 و 455 و 456 و 457 و 458 و 459 و 460 و 461 و 462 و 463 و 464 و 465 و 466 و 467 و 468 و 469 و 470 و 471 و 472 و 473 و 474 و 475 و 476 و 477 و 478 و 479 و 480 و 481 و 482 و 483 و 484 و 485 و 486 و 487 و 488 و 489 و 490 و 491 و 492 و 493 و 494 و 495 و 496 و 497 و 498 و 499 و 500 و 501 و 502 و 503 و 504 و 505 و 506 و 507 و 508 و 509 و 510 و 511 و 512 و 513 و 514 و 515 و 516 و 517 و 518 و 519 و 520 و 521 و 522 و 523 و 524 و 525 و 526 و 527 و 528 و 529 و 530 و 531 و 532 و 533 و 534 و 535 و 536 و 537 و 538 و 539 و 540 و 541 و 542 و 543 و 544 و 545 و 546 و 547 و 548 و 549 و 550 و 551 و 552 و 553 و 554 و 555 و 556 و 557 و 558 و 559 و 560 و 561 و 562 و 563 و 564 و 565 و 566 و 567 و 568 و 569 و 570 و 571 و 572 و 573 و 574 و 575 و 576 و 577 و 578 و 579 و 580 و 581 و 582 و 583 و 584 و 585 و 586 و 587 و 588 و 589 و 590 و 591 و 592 و 593 و 594 و 595 و 596 و 597 و 598 و 599 و 600 و 601 و 602 و 603 و 604 و 605 و 606 و 607 و 608 و 609 و 610 و 611 و 612 و 613 و 614 و 615 و 616 و 617 و 618 و 619 و 620 و 621 و 622 و 623 و 624 و 625 و 626 و 627 و 628 و 629 و 630 و 631 و 632 و 633 و 634 و 635 و 636 و 637 و 638 و 639 و 640 و 641 و 642 و 643 و 644 و 645 و 646 و 647 و 648 و 649 و 650 و 651 و 652 و 653 و 654 و 655 و 656 و 657 و 658 و 659 و 660 و 661 و 662 و 663 و 664 و 665 و 666 و 667 و 668 و 669 و 670 و 671 و 672 و 673 و 674 و 675 و 676 و 677 و 678 و 679 و 680 و 681 و 682 و 683 و 684 و 685 و 686 و 687 و 688 و 689 و 690 و 691 و 692 و 693 و 694 و 695 و 696 و 697 و 698 و 699 و 700 و 701 و 702 و 703 و 704 و 705 و 706 و 707 و 708 و 709 و 710 و 711 و 712 و 713 و 714 و 715 و 716 و 717 و 718 و 719 و 720 و 721 و 722 و 723 و 724 و 725 و 726 و 727 و 728 و 729 و 730 و 731 و 732 و 733 و 734 و 735 و 736 و 737 و 738 و 739 و 740 و 741 و 742 و 743 و 744 و 745 و 746 و 747 و 748 و 749 و 750 و 751 و 752 و 753 و 754 و 755 و 756 و 757 و 758 و 759 و 760 و 761 و 762 و 763 و 764 و 765 و 766 و 767 و 768 و 769 و 770 و 771 و 772 و 773 و 774 و 775 و 776 و 777 و 778 و 779 و 780 و 781 و 782 و 783 و 784 و 785 و 786 و 787 و 788 و 789 و 790 و 791 و 792 و 793 و 794 و 795 و 796 و 797 و 798 و 799 و 800 و 801 و 802 و 803 و 804 و 805 و 806 و 807 و 808 و 809 و 810 و 811 و 812 و 813 و 814 و 815 و 816 و 817 و 818 و 819 و 820 و 821 و 822 و 823 و 824 و 825 و 826 و 827 و 828 و 829 و 830 و 831 و 832 و 833 و 834 و 835 و 836 و 837 و 838 و 839 و 840 و 841 و 842 و 843 و 844 و 845 و 846 و 847 و 848 و 849 و 850 و 851 و 852 و 853 و 854 و 855 و 856 و 857 و 858 و 859 و 860 و 861 و 862 و 863 و 864 و 865 و 866 و 867 و 868 و 869 و 870 و 871 و 872 و 873 و 874 و 875 و 876 و 877 و 878 و 879 و 880 و 881 و 882 و 883 و 884 و 885 و 886 و 887 و 888 و 889 و 890 و 891 و 892 و 893 و 894 و 895 و 896 و 897 و 898 و 899 و 900 و 901 و 902 و 903 و 904 و 905 و 906 و 907 و 908 و 909 و 910 و 911 و 912 و 913 و 914 و 915 و 916 و 917 و 918 و 919 و 920 و 921 و 922 و 923 و 924 و 925 و 926 و 927 و 928 و 929 و 930 و 931 و 932 و 933 و 934 و 935 و 936 و 937 و 938 و 939 و 940 و 941 و 942 و 943 و 944 و 945 و 946 و 947 و 948 و 949 و 950 و 951 و 952 و 953 و 954 و 955 و 956 و 957 و 958 و 959 و 960 و 961 و 962 و 963 و 964 و 965 و 966 و 967 و 968 و 969 و 970 و 971 و 972 و 973 و 974 و 975 و 976 و 977 و 978 و 979 و 980 و 981 و 982 و 983 و 984 و 985 و 986 و 987 و 988 و 989 و 990 و 991 و 992 و 993 و 994 و 995 و 996 و 997 و 998 و 999 و 1000.
- 96 انظر، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، ط دار الطليعة - بيروت، 1961، ص 75/76.
- 97 انظر، فن الشعر، ص 75/76.
- 98 انظر، فن الشعر، 75/76، وقد أشار جورج، فيما بعد، إلى شيء من هذا القول حين قال: «وكثيراً ما يفتقر أعظم الشعراء في نظام معاني لغويهم إلى وعيهم لهم سبق أن عبروا عنه بنرا [أو] أقل فيكون هيجو - وهو أقدر منهم جدار - يعرفه الشعر - لا يستطيع أن يتعلم أخيراً من إلهام شعراء - مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي التروسي، ط دار النهضة العربية - دمشق، 1974، ص 79.
- 99 انظر، فن الشعر، ص 77/78.
- 100 انظر، فن الشعر، ص 78/79.

- 46 انظر كيف نظم قصيدته، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، شبيب، مبارك، شعور وزميليه، ترجمة: محمد هاشم، ط: وزارة الثقافة - دمشق، 1971، ص 200/1.
- 47 المصدر السابق 200/1.
- 48 المصدر نفسه 200/1، والتأكيد من عتدي، وقلوب، ترجمة: عبدالكريم كاصيد، النص، صيفر مطون، نظم الشعر، ضمن كتاب: الإبداع، شعور، مختار، شعور، شادي، ط: وزارة الثقافة - دمشق، 1981، ص 177.
- 49 حواد، شكري، محمد، موسيقيا الشعر العربي، ط 1، دار المعرفة - القاهرة، 1968، ص 181 و 182 - وقلوب، ط 1، فصل، صلاح، علم الأسلوب، ص 97.
- 50 تشريح النقد، ترجمة: محمد، صمدور، ط: المؤسسة الأردنية - عمان، 1990، ص 19، و ترجمة: صبري، صبري، ط: دار الفكر العربي - تونس - طرابلس الغرب، 1991، ص 19.
- 51 القصة الطويلة، ص 177، وتضمن الإشارة هنا إلى أن ربط طيلة الشعر بالبناء أمر معروف لدى الغربيين، منكما هو معروف لدى العرب، انظر مثلا: خراي، تشريح النقد، ترجمة: صمدور، ص 207، وبيروت، ص 207، فصيحة الشعر من مبادئ إلى أبحاث، ترجمة: ربيع محمد مفاسي، ط 1، دار القاموس - دمشق، 1997، ص 28، وسليمان، وإبراهيم، اللغة والأدب، ضمن كتاب: اللغة والنشاط الأدبي، لصمدور، ترجمة: محمد، صمدور، ط 1، المركز الثقافي العربي - بيروت، دار البيضاء، 1997، ص 27، وفيه نية اللغة الشعرية، ص 27، وبيروت، ضمنون، الطاهر، والشارح، ترجمة: صبري، محمد، ضمن: عبد الرحمن، الطاهر، ط 1، دار الفكر - بيروت، 1991، ص 27.
- 52 انظر: القصة الطويلة، ص 177.
- 53 تحليل النص الشعري، ص 27.
- 54 السريالية والمذهب الرومانتيكي، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، شبيب، مبارك، شعور وزميليه، ترجمة: محمد هاشم، ط: وزارة الثقافة - دمشق، 1971، ص 200/1، وكذلك، صمدور، في: مدخل فنيصة القرن للمعاصرين، ص 187، وفتحت من: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن، حسن، ط: مؤسسة المعارف - الإسكندرية (د)، ص 187، وتشير إلى أن: الشعر الأدبي، ص 17، أما إبراهيم، دوح، فنرى أن أهم مميزات الشعر هو أنه وحدات إبداعية، الشعر كيف يفهمه وتلونه، ترجمة: محمد، إبراهيم، الشؤون، منشورات مكتبة منبج - بيروت، 1971، ص 187، وانظر ص 107، وقلوب، لوتكان، والإبداع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه، تحليل النص الشعري، ط 1، القصيدة، ترجمة: محمد، صلاح أحمد، ط 1، دار المعارف، في مصر، 1990، ص 17، وبذلك، ذلك أثر صمدور، حيث يقول: «الإبداع النظم القوافي هو وحدة الذي يميز الشعر من الشعر الفني، في الشعر والشارح، ترجمة: عيسى، المكي، مجلة الكويت، عدد 88، يونيو 1987، ص 19، وأما ما يرى كويتي، امتلاك الكتابة اللون تحليفا لطبيعة اللغة الشعرية التي تعتمد على الذاكرة، عناصرها الصوتية الخاصة، انظر: أبو حبيب، كمال، في الشعرية، ط 1، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، 1987، ص 187، مثلا، ص 187، كتاب كويتي، مدخل إلى الترمينولوجيا الأدبية، ص 19 و 20.
- 55 انظر: حواد، شكري، محمد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط 1، إيتراكتيونك برس - القاهرة، 1988، ص 18، وهذا هو رأي كويتي، أيضا انظر كتابه: نية اللغة الشعرية، ص 17.
- 56 اللغة والإبداع، ص 18، وكذا، يرد شيلتر، قد رأى أن القافية والوزن أيضا من الأثر مهمات التي يمكن الاعتماد عليها في تحديد أسلوب النص، علم اللغة والمتراسلات الأدبية، ترجمة: محمود، جواد، الرب، ط 1، الدار العلمية - القاهرة، 1991، ص 77.
- 57 لوتكان، يوزي، تحليل النص الشعري، ص 17.

- 30 التوزيع السابق، ص 6.
- 31 التوزيع نفسه، ص 6 و 69.
- 32 أنظر: تحليل قصص الشعراء، ص 6 و 69.
- 33 التوزيع نفسه، ترجمة: مصطفى، ص 69، وقارن ترجمة صهيبي، ص 379.
- 34 أنظر: الفن الشعري، ترجمة: حسان، ص 69، وترجمة: عياد، ص 7. وقد أُلح كوهن إلى هذا في كتابه: اللغة العليا، ص 158، وقامته الأخير: بنية اللغة الشعرية، ص 19 وأنظر: فراج، دورثوت: الشعرية النقد، ترجمة: عصمت، ص 6.
- 35 أنظر مثلاً: إيوان، تي. إس. دار ونظم، ترجمة: ماهر شعيل فريد، فصول مجلد 1، عدد 7، يناير 1984، ص 279، 339، وديو، إيوانيت: الشعر كيف نفهمه ونتموله، ص 11 وكوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 10، وسامي، أحمد: صدام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أمثاله، ط 1، دار المأمون للتراث - دمشق، 1998، ص 50 والزيد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، ط 1، دار الفكر العربية، دمشق والتوزيع: القاهرة، مارس 1999، ص 44، وقصير، عاطف: جودة النص الشعري ومشكلات التفسير، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر - الإحصاء - القاهرة 1996، ص 30-31، وكان أوجس قد أشار إلى ذلك في مقدمته لقطعة الترجمة لأصنافه الشعرية بيروت 1988، ص 2 وما تلاها. والخارج أن يستعمل مصطلح «جودة النص» مصطلح «كثافة النص» مثلاً، ولا يراء اختلاف عن مثوله.
- 36 جودة النص، ص 3، انظر إلى أمثلة الترجمة أعلاه: محمد إيوانيت مثلاً، دار المأمون - بغداد 1995، ص 117.
- 37 القصص السابق، ص 30.
- 38 القصص نفسه، ص 10.
- 39 القصص نفسه، ص 10.
- 40 القصص نفسه، ص 10.
- 41 القصص نفسه، ص 10 و 11.
- 42 كوهنوف: الشعر دون نظم، ترجمة: عاطفة خليل، مجلة فصول مجلد 14، صيف 1997، ص 269 وقارن ب. بيرتار: جودة النص من بوشير إلى ألبان، ص 16 وكوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 8.
- 43 جودة النص من بوشير إلى ألبان، ص 18.
- 44 بنية اللغة الشعرية، ص 8.
- 45 بنية اللغة الشعرية، ص 8.

ARCHIVE

المصادر والمراجع

- أبو ذؤيب، المال، في الشعرية، ط: مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، 1987.
- إسماعيل، إروين، الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، ط: مكتبة مصر للطباعة (د.ت).
- إيوان، تي.إس، أثر ونظم، ترجمة: هاجر شفيق فريد، طبول: مجلد 1، عدد 7، يناير 1981.
- إيهيولوم، بوريس، نظرية الفصح الشكلي، ضمن كتاب: موضوعي الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الصليب، ط: 1، الشركة العربية للطباعة والنشر - الدار البيضاء ومؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، 1988.
- إيمانكوس، حسيه، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: خالد أبو احمد، مكتبة لورين، القاهرة، 1997.
- الصراوي، سيد، موسوعة الشعر عند شعراء أمويين، ط: دار الشارف - مصر، 1987.
- بشندر، ديفيد، نظرية الألب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد القاسم عبد الكريم، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991.
- بربار، ميروان، قصيدة البشر من بوليفر إلى أمينا، ترجمة: زهير عبيد عباس، ط: 1، دار الآفون - بغداد، 1997.
- بوليفورف، توفيلر، الشعر دون نظم، ترجمة: فاطمة القليل، مجلة فصول، مجلد 18، صيف 1991.
- والكويسون، ويلي، شعبي الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك من جون، ط: 1، دار توفيق للنشر - الدار البيضاء، 1986.
- عيسون، جبريم، الشعر والمقال، ط: 1، دار الموعج - الرياض، 1998.
- جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: مصطفى الترويني، ط: 1، دار النهضة العربية - دمشق، 1998.
- ديو، إيزابيث، الشعر كوف، نهمه ونشوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الطوش، منشورات مكتبة ميمية - بيروت، 1991.
- ريتشارمز، أ. (إيمان النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى حوي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، والقراءة والطباعة والنشر (د.ت).
- زيد، هريوت، السونية والمذهب الرومانتيكي، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، بيروت: دارك شور وزميلة، ترجمة: همام، ط: وزارة الثقافة دمشق، 1978.
- كير، نظم فسيحة، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، بيروت: دارك شور وزميلة، ترجمة: همام، ط: وزارة الثقافة - دمشق، 1991.
- ولوجم، عبد الكريم، باسيف، عن سيد ويلي نظم الشعر، ضمن كتاب: الإبداع - لصوص محذرات، تحرير: د. أي. حنون، ط: وزارة الثقافة - دمشق، 1981.
- ماريو، إيلوار، اللغة والآب، ضمن كتاب: اللغة والمطالبي، الأدبي، لصومعة، ترجمة: سعيد الفاني، ط: المركز الثقافي العربي - بيروت، دار البيضاء، 1997.
- ساهي، أحمد، يسار، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال الصحافة، ط: 1، دار المأمون للتراث - دمشق، 1998.
- سيدون، آرثر، في الشعر والنثر، ترجمة: هيس العاكوب، مطا الكويت، عدد 84، يونيو 1988.

- شولز، يوزيف، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمود جاد الرب، دار الفكر العلمية - القاهرة، 1991.
- شولز، يوزيف، التنبؤ في الأدب، ترجمة: عبد الله، دار الفكر العلمي - القاهرة، 1991.
- عبد القادر، عيسى، المصمم الأدبي، ط 1، دار العلم للملايين - بيروت، 1999.
- القيد، محمد، اللغة والإبداع الأدبي، ط 1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة، باريس، 1989.
- عبد، شكري، محمد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط 1، انتشارات جامعة عين شمس - القاهرة، 1984.
- عيسوي، محمد، ط 1، دار المعرفة القاهرة، 1974.
- غزالي، نوروز، الشرح للشرح، ترجمة: محمد عصفور، ط 1، الجامعة الأردنية - عمان، 1990.
- وارجية، محيي الدين، صديقي، ط 1، دار العربية للكتاب - تونس - طرابلس العرب، 1991.
- فضل، صلاح، علم الأسلوب، حياته وإسهاماته، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
- نظرية البنية في اللغة الأدبي، ط 1، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، 1981.
- فلسفة نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن حون، ط 1، منشأة المعارف - الإسكندرية (د)، ط 1.
- كوفي، جان، براهنة الشعر، ط 1، دار المعارف، مصر، 1997.
- بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الزاوي، وصفي، ط 1، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، 1987.
- اللغة العليا - النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد فريجات، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة - مصر، 1990.
- فوليان، بيري، تحليل النظم الأدبي، ترجمة: محمد فلاح أحمد، ط 1، دار المعارف - مصر، 1990.
- نصر، عاطف، جود، النص الشعري ومشتقات القصيدة، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر - القاهرة، 1997.
- جوتن، إدج، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، ط 1، دار الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - القاهرة، 1997.
- هو، جراهام، مفاهيم في اللغة، ترجمة: محيي الدين صديقي، ط 1، المجلس الأعلى للعلوم والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق، 1997.
- هيجل، فن الشعر، ترجمة: جورج طراباوي، ط 1، دار الطليعة - بيروت، 1985.
- وفيه، محيى، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 1، مكتبة لبنان - بيروت، 1983.
- وفيه، محيى، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان - بيروت، 1991.
- وفيلد، ريتش، و ولز، أصول نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صديقي، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق، 1997.

Welck and Warris Theory of Literature, Penguin Books, London

- زوش، علي، نظرية جديدة في موسيقيا الشعر العربي، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

مبداء اللغة والفكر في الثقافة العربية

د. خالد مشورع الكونمينج - عالم الجازي :

دراسة نقدية

أ. محمد همام (*)

١ - تقديم : حول علاقة اللغة والفكر

يرى تشومسكي أن اللغة واحدة من الخصائص المصورة على النوع الإنساني في تكويناتها الأساسية، فهي جزء من الأعضاء الإنساني المفقولة الذي لا يختلف فيه أعضاء النوع الإنساني. إلا من أصيب بعيب عضوي شديد، ويضيف أن اللغة تدخل بطريقة جوهرية في الفكر والفعل والعلاقات الاجتماعية^(١).

من هنا نستنتج أن البحث في قضية اللغة، مهما كان متعبه وغالبه، يهيئنا مباشرة إلى علاقة الإنسان بالطبيعة اللغوية. وإلى طرح تساؤلات مبدئية حول ديمومة لقاء الإنسان باللغة منذ بدايته، والتفكير في هذا الأمر - على تنوعه وطرافته - تكتشف مضامينات نظرية ومنهجية؛ أولها التفكير في اللغة وباللغة في الوقت نفسه؛ أو عبارة أخرى اعتبار اللغة مادة الفكر وموضوعها له.

لقد شكلت اللغة، لذلك، شأغلاً من شواغل حقول المعرفة المتعددة، واحتلت هي المنظومة الفكرية الحديثة اسمي الأمتك، في مستويات الظاهرة الفكرية، بل صار متعزراً البحث في أصول التجهيزات الفكرية، دون وصف الأصول اللغوية لها أو كشف الجذور المتواشجة بين طروحاتها والأسس المرجعية المستندة إليها. فاللغة ذات سلطة تصورية، تعارض تأخيرها في متكلمها؛ إذ بسبب كونها نظاماً زمرها لا شعورياً تفرض على أفرادها نظم ترميز معينة. تكون

(*) باحث بجامعة الشامي بواحد - مراكش - المغرب.

علاقة اللغة والفكر مع الثقافة العربية

بمعزلة أسس ومرجعيات ثقافية للتفكير، فحسب إدوارد سابير «الناس لا يعيشون في العالم الموضوعي فقط، ولا في عالم النشاط الاجتماعي كما يفهم في العادة، بل هم واقعون تحت رحمة اللغة التي أصبحت وسطاً للتعبير في المجتمع الذي يعيشون فيه، وإنه لمن الوهم كليا، التظيل بأن أحدا يتألام مع الواقع من غير استناد إلى اللغة، وأن اللغة مجرد وسيلة عارضة لحل مشكلات التواصل والتأمل. فواقع الأمر يكمن في أن «العالم الواقعي» مبني إلى أقصى مدى بناء لا شعورياً على العادات اللغوية للجماعة»^(١). وعليه، فقد تبنت أغلب الدراسات اللغوية الأطروحة القائلة بأن منظومة^(٢) لغوية تؤثر هي رؤية أهلها للعالم، وخرجت بعلاصات مفادها أن اللغة التي تحدد قدرتنا على الكلام هي نفسها التي تحدد قدرتنا على التفكير^(٣). كان هذا ضبط مركز العلاقة اللغة بالفكر عموماً، اتخذناه هرساً تمهيدياً لمعالجة هذه العلاقة في الثقافة العربية في ضوء مشروع الجابري.

٢- اللغة والفكر في مفهوم الدكتور الجابري (منطلقات أساسية)

يدكر الجابري في بداية تناوله لهذا الموضوع، أن الأمر يتعلق بتناول العلاقة بين اللغة والفكر من الناحية المنطقية - الفلسفية، وليس من الناحية السيكولوجية، ولا حتى من الناحية اللسانية السيميائية، وعليه، يدرج بحثه في إطار ما يسمى «الإنشولوجيا الثقافية» أي البحث في أساليب المعرفة، ونظائرها واليات إنتاجها داخل «ثقافة العربية» انطلاقاً من مسلمة أن كل ثقافة تحمل قضية اللغة التي تنتجها، ولتبرير دور اللغة العربية الرئيس في تشكيل العقل العربي، يرى الجابري أن «العربي يحب لغته لدرجة التقديس، وهو يعتبر السلطة التي لها عليه تعبيرا ليس فقط من قوته، بل من قوته هو أيضاً، ذلك لأن العربي هو الوحيد الذي يستطيع الاستجابة لهذه اللغة والارتفاع إلى مستوى التعبير البياني الرفيع الذي تتميز به»^(٤). على الرغم من أن آراء الجابري حول قضية اللغة والفكر مبشورة في شأنها للمشروع، فإنه يمكن اعتبار الفصل الرابع من الجزء الأول «المعنون بـ «الأعرابي صانع العالم العربي» بمعزلة تفصيل وتكليف لكل آرائه في هذا الموضوع: إذ حاول الوقوف - حسب تعبيره - على الكيفية التي تحدد بها اللغة العربية الفصحى نظرة العرب إلى العالم، وعمل على رصد خصوصيات العلاقة بين اللغة والفكر العربيين على عدة مستويات أهمها: مستوى اللغة اللغوية ونوع الرؤى التي تقدمها عن العالم، ومستوى القوالب التحرية وطبيعتها المنطقية ومستوى أساليب البيان العربي وطبيعتها الاستدلالية.

وأخيراً هنا، مسبقاً، بأن هذا الدور الذي أعطاه الجابري للغة العربية في تحديد ماهية الإنسان العربي، هو أمر صائب فيه: إذ لج بنا في تأملات فلسفية، ميتافيزيقية، بعيداً عن

(١) قولاً بالتأويله يعني أن ليس فقط معرفة اللغة بل أيضاً المعنى والتركيب.

التناول الإيمثلولوجي الذي ألزم الجاهري نفسه به، فليتنا سنحاول عرض آرائه، فنجد الاستطاعة، لما هي بعضها من حدة تحليل ودقة ملاحظة، ولما يحتاج إليه بعضها من نقد بل نصوبه. كما نلفت الانتباه إلى أن الوقوف عند قضية لغوية واحدة: قضية اللغة والفكر، لا يطي نجاهل قضايا أخرى ذات طبيعة لغوية هي الم شروع، ولكن مسوخ عملاً هذا، هو اعتبارنا قضية اللغة والفكر الأصل والمركز وما دونها مروج وموامش.

٢- معدان اللغة والفكر في الثقافة العربية في ضوء النظر الجاهري

٢-١: المادة اللغوية والذهنية إلى العالم

يرى الجاهري أن عصر التنوير، هو عصر البناء الثقافي في التجربة الحضارية العربية الإسلامية، ويمتد زمنياً بين منتصف القرن الثاني والثالث للهجرة. وينسب الجاهري إلى أن عصر التنوير ينبغي ألا ينهم فقط في ذلك العمل الجبار الذي بذله علماء العربية في الجمع والتسجيل والتنظيم، بل ينظر إليه كإعادة البناء الثقافي، وتشكيل الإطار المرجعي للمفكر العربي بمختلف مبادئه. إنه عملية الحذف والزيادة والإغناء والتأويل... بدوافعه السوسيوثقافية المتعددة. هو العصر الذي تولت فيه اللغة العربية، وشهدت فيه العلوم العربية الإسلامية وترجمت، علوم الأقاليم، وفلسفاتهم... ويخلص الجاهري إلى أنه، إذا كانت الفلسفة هي ميسرة اليونان فإن علوم العربية هي معصرة العرب؛ إذ لا يمكن السرد إلا أن يفض مجال ذلك العمل العظيم الذي أنجز في عصر التنوير، فهو أشبه شيء بالمعصرة^{٢٢} نظراً إلى السرعة التي جرى بها الانتقال بلغة قلقة على الفطرة والطبع والسليقة، لغة لا تنهم إلا بالعش وسط الفيلق التي لتكلمها، إلى لغة قائمة للاكتساب والتعلم كما تتعلم العلوم اعتماداً على مبادئ ومفاهيم منهجية صارمة. إنه تكلمة والحد. حسب الجاهري، «الانتقال باللغة العربية من مستوى الفلا علم إلى مستوى العلم»^{٢٣} علم اللغة متكاملًا: يجمع المقدرات وإحصائيات، وضبط المشتقات وتصريفها، ووضع قواعد التركيب ورفع اللبس عن الكتابة باختراع التقط والشكل ووضع العلامات والرموز. ويذكر الجاهري أن ما يهمه أكثر هو «عملية البناء ذاتها، تلك العملية التي لا سبيل للشك فيها كحدث تاريخي؛ إن شيئاً النضة أكثر قلنا ما يهمنا هي عملية البناء تلك، ليس مواد البناء، أعني المعطيات التاريخية. بل طريقة البناء، وقيل البناء نفسه»^{٢٤}. من هنا حاول الجاهري طرح أسئلة ملحة حول زمن بدء الوعي العربي بالتفكير في عملية البناء تلك أو التدوين، وتفكيك عناصر تلك التسلسلات للمقاربة والتحليل، ذكر الجاهري أن مرحلة الوعي تلك، ابتدأت مع مباحثة الشعبية للماضي العربي والملمن فيه فكراً وثقافة وحضارة فكان رد الفعل العربي الطبيعي هو الدفاع عن الماضي العربي، خاصة العصر الجاهلي، بل تحول الأمر إلى دفاع عن الهوية والوجود، فأسست مسألة التدوين، إذن، مسألة مصيراً فالماضي يهاجم، لا من أجل ذاته، ولكن

من أجل الحاضر والمستقبل. أمام هذه الظروف التوسعية والحضارية والتاريخية اكتسب التدوين شرعيته ووضعت ضرورة البناء الثقافي الشامل.

إن عملية التدوين، نعت هذه الضغوط التوسعية. حسب الجابري «هي إعادة ذلك الموروث الثقافي بالشكل الذي يجعل منه تراثاً أي إطاراً مرجعياً نظرية العربية إلى الأشياء. إلى الكون والإنسان والجموع والتاريخ»^{١٢}. من هنا يخلص الجابري إلى أن عصر التدوين بالنسبة للثقافة العربية إنما هو الإطار المرجعي الذي يشد إليه بظهور من جديد. جميع فروع هذه الثقافة. وتضم مختلف توجاتها اللاحقة.. إن صورة العصر الجاهلي. وصور صدر الإسلام. والقسم الأعظم من العصر الأموي، إنما نسجتها ظيوة منبعثة من العصر التديني^{١٣}. لقد تراكمت، إذن، بنية العقل العربي مع العصر الجاهلي. لا العصر الجاهلي كما عاشه عرب ما قبل البعثة. بل العصر الجاهلي كما عاشه في وعيهم عرب ما بعد هذه البعثة. العصر الجاهلي بوصفه زمناً ثقافياً تمت استعادته وتم توثيقه وتظيمه في عصر التدوين^{١٤}.

إن اعتقاد الجابري. كما أسلفنا، أن اللغة ليست أداة للفكر فقط بل هي أيضاً الغائب الذي يتشكل فيه هذا الفكر^{١٥}. جعله ينظر إلى اللغة العربية الفصحى، لغة للعالم والشعر والآداب على أنها ما زالت تحمل لأهلها عالماً بعيداً عن عالم البداوة الذي استلمت منه اللغة العربية في العصر الجاهلي. بعيداً في أيديهم ووجدانهم وخيالهم. وهو يعكس تعاملاً عظيم الحضاري الأني والمعتد. وعلى هذا الأساس يرى الجابري خلاصته المركزية وهي أن الأعرابي فعلاً هو صاحب العالم العربي. عالم البساطة والبداوة والحسنة فما كُتبت هذه الخلاصات وما مصداقيتها؟

أولا لابد من التنبيه إلى أن للتدوين أهميته وخطوره فائدة للدولة هي الأساس الذي يلتقط منه الرز. صنوف المعرفة التي يثقل بها نفسه ويروض بها عقله. ثم تظنم فيه لتجعل منه بعد ذلك منبعاً مستطاد. سواء في مجال التصنيف والتبويب أو في فن الكتابة والتأليف أو في تشكيل نواتج التفكير العقلي وإنتاج المعرفة العلمية. ولكن، إذا تساطنا عما إذا كان هناك تدوين قبل الإسلام في النطاق العربي. فكيف تصير رؤية الجابري لعصر التدوين هذا؟ وإذا اعتبرنا أن وضع اللغة العربية على أساس من الحس. ومن الرصيد الحسي لا يمكن أن نفرد اللغة العربية وحدها به؛ إذ لا يمكن أن تخرج منه أي لغة من اللغات الطبيعية، التي لا بد من أن تبنى في أساسها على رصيد حسي. فكيف يكون الأعرابي معاناً للعالم العربي؟

الواقع أن التدوين بالشكل المألوف الذي يؤدي إلى صور المعرفة المتعمدة الألوان لم يكن معروفاً قبل الإسلام. باستثناء حالات قليلة لا تهتم لكي تشكل أساساً يمكن أن نطلق منه إلى عماء يؤدي إلى معرفة واسعة إنتاج علم متميز. من ثم تجاوز رؤية الجابري لعصر التدوين الذي حصره زمانياً في مرحلة تالية للعصر الجاهلي.

إلا أن الثابت أن بعض التباين العربية، خاصة الحميريين، كانت تدون أخبارها والكثير من حوادثها على الأحجار بحملها ورموزها الخاصة بها. وعلى أطراف الجزيرة العربية عرف أهالي الحيرة بالكتابة، وإن بشكل محدود، وفي الحجاز وجد عدد قليل من الناس يعرفون الكتابة، وكانت فئة من الشعراء كذلك تعرف الكتابة، بل كان بعضهم يكتب قصائده وينسخها بنفسه ويراجعها من حين لآخر. ولا يمكن أن تعتبر هذه الأعمال إلا شكلا من أشكال التدوين، على بساطتها ماديا وعمليا، تبث على مستوى الوعي بعملية التدوين مهمة، ويكون بذلك الجمع والتمحيص من اختراع تلقائي منيعه الأوضاع الحضارية والتاريخية الطبيعية للبلاد العربية^(١٢). وليس فقط، منطلقة ردود أفعال على هجمات الشعوبية وطعنوا كما ذكر الجاهلي، إذ لو لم تكن الشعوبية فهل ساطل في الرحلة الثقافية الشعبية إلى اليوم؟

أما القول بأن الأعرابي صانع العالم العربي، اعتمادا على التهج الذي سلطه جامعو المادة العلمية، فهو في نظري تصميم خاطئ، لأسباب متعددة:

١- الحديث عن تحكم الأعرابي في العلماء وأرائهم بالتحصيب والتخطئة، لما اكتسبه من صفتي الهداوة والفصاحة، ونحوته إلى قانون يتصاع له العلماء ويلفون مشيخته، كلام مبالغ فيه^(١٣). قلنا أكدنا منذ البداية أن جميع اللغة من البدو لا يدل دلالة فاعلة على أن المجتمعة لغة بدوية، وكذلك الحضارة والفكر، فتوجه العلماء إلى البدو، كانت تحكمه رؤية منهجية صارمة تحاول رصد متكلم مستمع مثالي يعيش في مجتمع متجانس لغويا، يشق لغته [لغانا] ولا تترك في سلوكه أي عثرة. إنه بحث عن فهم نسقية مجردة تحكم لغة الأعرابي ونصف سلفيته، إضافة إلى أن أخذهم لغة الأعرابي لم يكن على مستوى المعجم فقط، كما يفهم من رأي الجاهلي، بل على مستوى التركيب بالمرجة الأولى، ولا يشكل المعجم إلا مستوى بسيطا جدا، وعليه يجب التركيز على جميع المستويات صوتيا وصرفيا ومعجميا وتركيبيا ودلاليا وتداوليا، إن بناء علاقة اللغة بالفكر انطلاقا من المعجم يدل على خلل في التصور اللساني للظاهرة اللغوية بجميع مكوناتها.

(١٢) تشير إلى محاولات بعض العلماء في استرجاع الملائكة الأعرابي، وديوانهم الوضاعي اللغة وتلفظها، ومن نتائج العلماء المحققين، صيرورة (أين جي، ما يعني أن منطقة الأعرابي ليست بالشكل الذي صورته الجاهلي ويقول عنه بدر بن عبد الله خلاصة: "قلنا جاء في طيفنا أين سلام هذا الصير الأول"، الحميري أبو عبيدة أناسي داد، بن شمعون تويرا قدم البصرة في بعض ما يقدم له الحميري من السلب والتبريد، قلنا الصير عائلته أبا وأبن يوح المظاري، ضابطة عن شعر أبيه شيم، ولهذا أنه يماثله، وكيفية ضياعه قلنا أنه شعر أبيه محل يرد، هي الأثران ومنحوتة لد، ولما كان دون ١٢٨٥ م. م. ولما هو يعطى على كلامه، هذا هو الواضع التي ذكرها شيم، والواقع التي شهدت قلنا الأولى ذلك، قلنا أنه يماثله (الخطوط) خطوط شعري الشعراء محمد بن سلام الحميري (١٢٧٧ هـ) قرط، وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة الديني القاهرة، ص ١٦ و ١٧.)

۶- الطابع الحسی لفظ العربیة إذا سلطنا بتداعیل اللفظ مع الفکر والتصورات، فالفکر نفسه يعتمد علی جهاز الحواس، واللفظ بدورها تنطلق من مفاهیم حسیة لتطورها إلى أخرى تجریدية فی إطار عملية تطور ذاتی تتجاوز ما هو مادی شکلی الی ما هو معنوی تصویری، وإلا کیف نفسیر قاموس الفزل برمنه، وكذلك الرقاء وما یزخران به من مفاهیم معنویة کالمشوق والحب والهجران والحزن والأسى... وقهرها من المفاهیم الّتی تنبئ عن عقلیة تجریدية لا حسیة قطعیة! أصبأ إلى ذلك القاموس المعنوی الضخم، الذی لا ینالغ إذا قلنا بطابعه التجریدی، کیفه؟ فالترصید الحسی، إذن- تصویری فی بناء أي لفظ من حیث هو أساس وأصل للانتقال إلى المستوى التصویری التجریدی.

إن ضبط الجابری لعلاقة اللفظ والفکر من هذه الزاویة «الطابع الحسی» یتم - كما أسلفنا - عن انعدام برنامج لسانی ذی تصور نظری منهجی متماسک، یؤطر فیه تناول الظاهرة اللغویة؛ بل علی العکس من ذلك نجد تحلیل الجابری بطبعه کثیر من التعمیم والحسم فی ضمایا لغویة هی إلى الآن مشرک نقاش وجدال فی التوسط اللسانی الأكادمی. وکان اجدر بالجابری أن یؤطر تحلیلہ هذا فی إطار علمی مضبوط، ونیس فی إطار الإمقاطات الفلسفیة، كما کان عند التحلة الفلاسفة. وکان علیه تجاوز تلك العلاقة التبیمة والغامضة ذات الطابع الفلسفی المتأفیذ فی بین اللفظ العربی والفکر العربی.

إن طبعان التصور الفلسفی فی التحلیل هو ما أنتقد الجابری - فی ما نعتقد - فی عدد من الأخطاء لیس لفظها التخلل بین تناول اللفظ فی إطار تحلیل لسانی متأن له محدداته وضوابطه، و بین تناولها فی إطار تشامی عام تحکمه شعارات مرتجلة وعشوائية؛ إن کلفت لها مسوغاتها الواقعیة فهي لا تمثل الحقیقة العلمیة فی شيء.

جماع القول: إن رصد العلاقة بین اللفظ والفکر من هذه النقطة فی مشروع الجابری، کان یفتقد کفایتة النظریة والإجرائیة، فالتخلل وقع منذ البدء، وهو عدم طرح مبادئ ومسلّمات نظریة وفراوات منهجیة موازیة علی شکل تساؤلات معنویة تعمد، بتلابیب الظاهرة اللغویة فی عمومها من نحو^(۱):

- (۱) ما الذی یبیز اللغات الطبیعیة عن غیرها من اللغات؟
- (۲) ما السمات الّتی تکتبی فیها اللغات. وما السمات الّتی تختلف فیها؟
- (۳) إلى أي مدى تغيرت اللغات وإلى أي مدى ظلت قاصرة؟

۲-۲: القول بالحدوث العربی والحدوث اللغویة

یرى الجابری أنه إذا کان السماع من الأصراعی قد رسم حدود العالم الحسی الذی نقله اللغة العربیة الفصحی إلى متکلمیها، فإن معهود التحلة قد حولت العقل الذی یمارس فعلیته فی اللغة العربیة ویمسکها. وذهب الجابری إلى حد القول بأن السماع من الأصراعی لم یکن

من أجل اللغة، فحسب بل وهي أحيان كثيرة، من أجل «تحقيق» و«تثبيت» فروض نظرية في اللغة والنحو⁽¹⁾، فنصولت اللغة المعجمية بذلك إلى لغة «إمكان ذهني» لا لغة «إمكان واقعي». فالكلمات صحيحة لتوفرها على أصل ثوب إليه أو نظير تقاس عليه، فأصبحت اللفظة هي الغالب فرضنا نظرياً وأصبحت معطى من معطيات الاستقراء أو التجزئة الاجتماعية، وإشغال هذه القضية، اتخذ الجابري منهج الخليل أنموذجاً لتعليلها، فأوضح أولاً، أن ما شدد بصفته باحثاً إيشيمولوجياً معاصراً، وهو يتناول منهج الخليل في جمع اللغة وهيكلته معجمه «المعين» هو ذلك الهدى التوجيهي التدقيق الذي اعتمد في فرض النظام على شتات اللغة العربية؛ مبدأ يتم من عقلية رياضية هناك، عقلية ذات ذوق موسيقي مرهف، ساعد الخليل في استنباط أوزان الشعر العربي⁽²⁾. لقد وظف الخليل، إذن، حسه الرياضي النحوي في وضع قواعد نظرية افتراضية لا تقدم أصولاً هي واقع اللغة. بل ذهب الجابري إلى أن الخليل يتعامل مع الحروف العربية الهجائية الثمانية والعشرين كمجموعة أصلية اشتملت منها المجموعات الفرعية الكاملة فيها، المشتقة على تنصيرين إلى خمسة عناصر «إنما كان يطلق بوعي جانبا أساسها من العمل الرياضي المؤسس لنظرية المجموعات في صيغتها المعاصرة»⁽³⁾. إن منهج الخليل، حسب الجابري، على ثقته وضبطه، كان سيقا ذا حدين: فمن جهة قض اللغة العربية، وجعلها علمية مضبوطة. ونظراً إلى تعامله الرياضي التصرف مع الحروف الهجائية العربية وحصره لأنواع الألفاظ الممكن تركيبها منها: «ثلاثة أركانية: زبانية وعلمانية، من جهة ثانية ينظر إلى هذا العمل على أنه وضع للغة العربية بالجملة، حسب لها في قواعد نظرية جاهزة، مما عمل على تحصين العربية من كل تغير وتطور تاريخي؛ فثبتت اللغة العربية منذ زمن الخليل هي هي، لم تتغير لا في النحو ولا في معاني الألفاظ ولا في طريقة التوالد الذاتي: فكريست لانتاربطية اللغة وبقيت هي طابعها الحسي البدوي الأول.

لقد أطر اتحاد، إذن، كلام العرب في قواعد منطقية صورية وصوتية هي الغالب بل فرضوها ليهتوا على اللغة العربية لغة مضبوطة هي قواعد جامعة ذات لغة موسيقية، حتى أصبحت الموسيقى تحمل محل المعنى وتجعل مصفوفة من الكلمات ذات معنى، حتى لو لم يكن لها معنى بكلمة واحدة، الأذن تنوب عن العقل في تمييز المعنى بل وتعشق فيه. وهي ذلك يقول الباحث محمد المبارك: «إن قواعد الألفاظ وصيغ الكلمات هي العربية أوزان موسيقية، أي أن كل قالب من هذه القوالب وكل بناء من هذه الأبنية لغة موسيقية ثابتة... فاشكال الألفاظ في العربية هي من جهة أبنية وقوالب وهيئات، ومن جهة أخرى، أوزان موسيقية تدركها الأذن بسهولة ويسر. فبدرك الصامع جزءاً من المعنى بمجرد إدراكه وزن الكلمة، والفاصل الألفاظ، في الوزن دليل هي غالب الأحوال على الاتفاق في قالب المعنى أو نوعه كالألفية والمكثية والتفصيل أو المفعول... فالكلام

(1) يرى الجابري أن لا عربة في الجمع بين القول الموسيقي والحس الرياضي، فليس على وجهه كانت طرقاً من طرق الرياضيات.

العربي نثراً كان أو شعراً هو مجموع الأوزان، ولا يخرج عن أن يكون قريباً مما لنا نماذج موسيقية (أو مقابلة) بين نظم الكلام وموضوعه قائمة واضحة هي اللغة العربية¹⁷. إن الطابع المنطقي للضوابط النحوية العربية، كما يرى الجاهلي، لا يمكن اثبات منه إلا بعد مقارنة لا تغفل عن فائدها بين هذه الضوابط النحوية والمقولات الأرسطية، فالبعض يرى ارتباطها الوثيق، إن لم تكن الضوابط العربية قد استخلصت من مقولات أرسطو: ولإيجاد مجموع المقارنة يؤكد الجاهلي أن طريقة اللغويين بشكل عام تعتمد الاشتغال لا الخوض في العملية التي تؤخذ من صيغة الفعل أو مما هو في معناه كالمصدر. وعناية الاشتغال لا تخضع للسمع، بل وضعت لها أوزان هي قواعد منطقية بالنسبة إلى النحو والنحو كالمقولات بالنسبة إلى المنطق والمناقشة.

إن التشكيك، إذن، في اللغة العربية وهي اللغات السامية عموماً، ينطلق من الفعل عكس اللغة اليونانية واللغات الآرية، وهذا ما يسوغ وضع جدول مقارنة بين «الجاهلي» وما يحمل عليه في منطق أرسطو - وبين «الفعل» وما يشتق منه في النحو العربي¹⁸:

نحو أرسطو	مقدمة اللغة العرب
الجاهلي	الفعل
المكتمل	اسم الموصوف - اسم الموصوف
الكثير	اسم الموصوف - الصيغة المتعدية - أفعال المتعدية
الإضافة	
المتكامل	اسم المتكامل
الزمان	اسم الزمان
الوضع	؟
الملكية	؟
الفعل	اسم الفاعل
الاستعمال	اسم المفعول
؟	المصدر
؟	اسم الآلة

(17) بهذه الصيغة إلى لقاء القيس في كون البرصيصيون يتولون إلى المصدر هو أصل المشتقات من الفعل اليوناني الذي يتولون بالفتح والجاهلي، جاء على ذلك، يرى أن القويون كالمعجمين المتولين من طبيعة اللغة العربية، وهذا فيما يتعلق بحكم هي أمر تطوّر، ثم إنه يرى أن المعجم هذه اللغة هو فعل من قول زمان، من هذا يجب التنبيه إلى طبيعة الصيغة الاسمية في العربية، فهي ليست موضوعاً وموضوعاً كما في منطق أرسطو، ولكنها مبتدأ وخبر، فالأمر هنا لا يتعلّق بفعل منسب من الفعل، بل موضوع، وبالتالي يستلزم حكمه على الفعل الأمر بالإنشاء من اسم وقع الإتيان به، وهو في أصله فاعل من فعل، أو فاعل به وهو متلصق به، أما في الصيغة اليونانية والأرستية، موضوع الأمر يتعلّق بالبناء حكمه بالبرهنة عليه، ولا يتعلّق ما يحمله هذا التنبيه من الفاعل، إذ يجري المتوالف الصيغة العربية في معناها اللغوي الإحصائي اليوناني فقط، في حين تكون الصيغة اليونانية ذات طابع برهاني إلهامياً.

ومن الملاحظات التي استعملها الجابري من هذه المقارنة هي أن غياب مقولات الإضافية والوضع والفكرية من المشتقات التحوية العربية موده إلى مرجعية لغوية ميتافيزيقية وحيدة، لا تستسيغ حمل هذه المقولات على الإنسان: لأن الدين يمس ذلك: إنها تحمل فقط على الإنسان في التعبير اللغوي على سبيل المثال: فذلك هو الله وما يضاف إلى الإنسان هو من عند الله، وكذلك الوضع هو من عند الله. وبالتالي فمقولات أرسطو من المصدر واسم الآلة راجع إلى تصور فلسفي مطلقه أن المصدر عند النحاة هو ما يدل على فعل دون زمان، في حين أن العنطة اليونانية تستبعد حدوث فعل خارج الزمان.

هذه خلاصة ما خرج به الجابري في تحليله للقرابات التحوية العربية، وهو يحاول دائماً التأكيد على معنى مبدئي وأولي وهو أن اللغة العربية محدد أساسي في الفكر العربي، إلا أن ما خرج به من خلاصات يحتاج إلى تسجيل بعض الاقتضات النقدية، ليست الغاية منها إبطال ما قدمه الجابري. ولكنها إضافات وتوضيحات بانث أهميتها.

في البداية، لا بد من التأكيد على أن الدراسات اللغوية العربية عموماً، والتحوية على الخصوص، أصبحت بالضعف والتمتع لاندثار **المصدر** المبدئي السليم للظاهرة اللغوية. وغياب التجديد في مناهج الدرس والتحليل **فواقع الخطأ** في التفكير اللغوي. ولهذا، فأي تناول للظاهرة اللغوية في هذا المستوى لا بد أن يضع أمامه هذه الإشكالات.

ثم إننا نعتقد أن الجابري وهو يناقش **القرابات التحوية العربية**، لم يتطرق مما ينبغي الانطلاق منه، وهو طرح الإشكالات الرئيسية التي ينبغي الخوض فيها - فغالب عنه أن البحث في النحو العربي يطرح إشكالاتاً عتيقة وهو مفهوم «النحو» في حد ذاته أولاً. والمادة اللغوية والمصطلحات اللغوية التي يقوم اللغوي بوصفها ثانياً. فلفظ «نحو» استعمل بكثرة في تحليل الجابري دونما تحديد. إنه لا تكفي إدانة النحاة القدماء حتى نطعن أننا نبحث في موضوع النحو إدانتهم بإدخالهم أدوات ومفاهيم منطوية هي تعقيداتهم. واستطاع تراكيب لم تكن موجودة في الواقع اللغوي. ولم تكنكم بها العربية لقد أعمال الجابري أن هدف الدراسة التحوية في صرحها موضوع قواعد من شأنها تمييز الأشكال الصائبة عن الأشكال الخاطئة. فهي ذات معنى محياري، إذ لا تولي أي أهمية للملاحظة الصرفة، وتقر أن عليها أن تسن قواعد يدل ملاحظة وخلق. غير أن لا مجال لملاحظة وجهة نظر النحاة بحيث تبرز أعمالهم بموضوع بوصفهم في القيام بوصف حالات ذلك الأسماء، فبرنامجهم برنامج تزامني⁽¹⁾. إن الدراسة التحوية بهذا المعنى ذات طابع نفسي - لساني وكذلك التي تطمح إلى بناء نماذج للاستعمال والإثبات، بكلمة واحدة، إن الجابري لم يكن ينظر إلى النحو باعتباره أداة وأصفة تحاول تغطية المادة اللغوية وضبط السليم منها تحت توجيه قيود منهجية طبيعية في المجال التطبيقي ولا داعي للتضليل منها.

أما على مستوى المادة اللغوية، فقد لعب الجابري تساؤلات مهمة حول المعطيات التي نجدها عند القدماء، فكما يؤكد الدكتور الفاضل الصوري، فهذه المعطيات زائفة في بعض الأحيان (...). لقد طرح النحاة على أنفسهم، بكيفية ضمنية، مشكلة تحديد المعطيات التي كانت في متناولهم، فلم تكن هذه المعطيات ذات تمثيلية بالنسبة إلى وصفهم، ولا ذات دلالة بالنسبة إلى تاملاتهم. ولقد اتخذ بعض النحاة، مثل سيبويه، احتياطات الإشارة إلى أن ما يشعرونه هي أمثلة يتناول منزلتين مختلفتين، فيعصمه من «كلام العرب»، أي أخذ عن الأعراب وسمع منهم، بينما البعض الآخر تمثيل ولا يتكلم به، أي يؤتى به لأغراض التحليل دون أن يكون معطى لغويا حقيقيا¹¹. إن هذه الاحتياطات لم يأخذ بها الجابري، فكانت ملاحظاته على النحاة، خصوصا الخليل، ناقصة بل غريبة لم تميز بين النحو الواسف للمادة اللغوية بشروطها المذكورة، وبين قرائة التراث النحوي العربي في إطار الهم الثقافي العام الذي ينهض المشروع ككل لتأسيه.

وهي نقد الجابري لمنهج الخليل، يرى أن هذا الأخير قد حاول اللغة العربية إلى بنية صورية محصورة، وهذا أمر مخالف لما هو واقع، فاستعمال الخليل لمقولاتي التمثل والمستعمل في تمثيقه، غير قابل على انتقائية اللغة لا على التفلاتها، بل إن ما استعمل من العربية إلى الآن هو قليل جدا مقارنة بما لم يستعمل، أي التمثل، أضف إلى ذلك، وهذا أمر أكفناه في تحديد مفهوم النحو إلى الخليل بسفلة نحري كان يعتقد في التصنيف الوصف، ولم يكن في وقت من الأوقات يستيقظ الأمشاط استبطا. أما إصفاء مواصفات «الرياضي» عليه، فهو متوجب التحذر، وأخذ الكلام في يده المجازي الاستعاري لا الحقيقي الواقعي. كما أن ظاهرة الاشتقاق التي وظفها الخليل كانت مؤشرا على الحركية الداخلية التي تميزت بها اللغة العربية، ولم تكن أبدا عائقا تطور أو تعيق. قال ابن جني متحدثا عن مبدأ التغير الطارئ على الظاهرة اللغوية: «... وهذا ونحوه مما يدل على تفلل الأحوال لهذه اللغة واعتراض الأحداث عليها وكثرة تولدها وتغيرها»¹².

أما الحديث عن «تقعة الكلام وموضوعه» أو موسيقية الألفاظ وما ذكره الجابري والباحث محمد المبارك من أن المعنى يدرك بالأسن لا بالعقل، فعلى ما يدل عليه هذه الأحكام من سداجة تحليل وضيق رؤية، وما يمكن أن تكونه وراعا من «مؤثرات استشرافية» شعوريا أو لا شعوريا، بما تحمله من استهزاء بقدررة الإدراك العربي. على الرغم من كل هذا، لا بد من التنبيه إلى أن القول إن علماء العربية قد سبوا معانيهم العامة ومثولاتهم النطقية في أبنية وقوالب خاصة، لا يتركه الواقع اللغوي إذ في كلام العرب نفسه ما يخرق هذا الادعاء، فمثلا كثيرا ما تأتي صيغة «فاعل» بمعنى «مفعول» أو «فعل»، بمعنى «فاعل»، فكيف يدرك المعنى في هذه الحالة؟

أما المقارنة التي عثدها الجابري بين مشكلات النحو العربي ومقولات أرسطو - فهي في حد ذاتها خير معبر على أن تصويره اللغوي مازال مشغولاً إلى التفكير الفلسفي القديم، خصوصاً الفلسفة اليونانية التي تعتبر اللغة اليونانية مقياساً للغات العالم - وحول مقارنته الجابري تلك، لا نملك إلا أن نقول له ما قاله أبو سعيد السيرافي النحوي لشي بن يونس النبطي في المناظرة المشهورة، قال له: ... لقد موخت بهذا المثال ولكم عادة بمثل هذا التسمويه (...). أنت إذن لست تدعوننا إلى علم المنطق، وإنما تدعوننا إلى تعلم اللغة اليونانية، وأنت لا تعرف لغة يونان، فكيف سرت تدعوننا إلى لغة لا نعلم بها؟ وقد عرفت منذ زمن طويل، وبما أهلها وانقرض القوم الذين كانوا يتفاوضون بها، ويتفاهمون بتصاريفها...¹⁷⁴، إن المرجعية اليونانية كانت النص الثابت لدى الجابري، بثوابتها: وبخلاصتها أن «اللغة اليونانية هي تركيبها وطرفها صادقة على كل لغات العالم؛ إذ إن هذه اللغات تجرد على مقياس اليونانية»¹⁷⁵، ولسنا هي حاجة إلى تأكيد أن هذه الأطروحات قد تجاوزها الفكر الحديث، بل كشف ما تحمله من نزعات فلسفية ميتافيزيقية مختلفة، إلا أن الجابري أين إلا أن يتجاوز معطيات الفكر اللساني الحديث، بل حتى منجزات تاريخ الفلسفة الحديثة، فخرج بخلاصات من الطبعي أن تقتصر إلى البنية التوحيديّة الإلهية كإسقاط عهاب مقولة «الملكبة» من الاستدلالات النحوية العربية إلى التصور الإسلامي الذي يجعل الملكبة لله وحده، وكذا مقولاتي الوضع والإضافة.

كان لا بد، والعادة ما ذكرنا، أن يقع مثل ذلك الخط، والجابري متفتح كل الافتتاح ببديله البرهاني الذي يتجاوز به «الأنظمة المعرفية التقليدية» هذا البديل الذي يستند في مرجعيته إلى التفكير الأرسططاليسي الذي خلط بين الدراسات اللغوية والدراسات المنطقية والميتافيزيقية.

إن اعتراضنا على مقارنته الجابري، وعلى اتهامه النحو العربي بالزعة المنطقية، لم يكن ليغيب عنا علاقة النحو العربي بالفكر اليوناني، إذ العلاقة ثابتة، ولكن لا يصل الحد بنا إلى القول بأن النحو العربي متحول بالكامل، أو على الأقل متأثر في منهجه وأصوله وقواعده بالفكر الإغريقي، إن هذه القضية ليست منتوية تماماً كما أراد لها المستشرقون والوسطيون العرب، بل هي في حاجة إلى تحقيق تاريخي ونسقي متكاملين مع اقتناعنا بأن دخول المنطق إلى النحو لم يشد في إيراد نتائج أو مناهج أو أوصاف جديدة في اللغة، وإنما التغيير حصل في العبارات والصيغ، وإلا فالتحداً للآخرين مثل المتقدمين لم يخرجوا إلا في جزئيات قليلة عن كتاب سيبويه (...). ولم تعد حدود المناطق مسوى أنها أدخلت الانطواء على المفاهيم النحوية»¹⁷⁶.

٢ - ٢ : أهداف البنية العربية وطبيعتها الاستدلالية *

إذا كانت القوالب النحوية في رأي الجابري، تتضمن معنى المقولات المنطقية، فإن أساليب البيان العربي تشكل بمرهان الخطاب العربي، وأكبر أنموذج صارخ بهذه الحقيقة. مجهود السككي الذي مزج الحديث عن البيان في مفتاح علومه، بالحديث في الاستدلال، وهو مبحث منطقي صرف، ويرى الجابري أن لا مبرر لمأخذة السككي على ما اكتنف تنظيره من حشو وتجريد، وصل حد الترهيز اليهم، لأنه يستحيل الفصل بين الخطاب المنطقي والخطاب البلاغي العربي في التعبير العربي. وهذا رأي لا نراه ينسحب على مجموع الخطاب البلاغي العربي بل يتعلق فقط - ببلاغة علماء الكلام وبلاغة المناطقة والفلاسفة بشكل محدود.

ونحن لا نختلف مع الجابري في حديثه عن الفرق الكلامية، خصوصا المعتزلة، وما بذلته لتشييد أركان البلاغة العربية لمواجهة متفكري إيجاز القرآن من الزنادقة والتشعبيين؛ فتعصت الجهود لتحليل الخطاب العربي من داخله بحثا عن «دلائل الإيجاز» وكشفها لـ «أسرار البلاغة»، فاستكمل بذلك البلاغيون القسم الثاني من النطق العربي، منطلق اللغة العربية. يبرى الجابري أن السحابة قد انقشروا العمل بتقنين الخطاب العربي وتحديد مقولاته وقوائمه المنطقية، وتجمع علماء البلاغة منهم ذلك بهتان وجوه الإيجاز البلاغي والبرهان البياني برام الجابري شكلا من أشكال «الفتح الاستدلالي»، بأجل الخطاب العربي، قوامه إخفاء الاختلاف وإظهار الأنسلاف بوساطة مشاهد حسية تافهة، تصرف المستمع عن المناقشة والاعتراض، بل - ونفصحه - ليخرس على التو ويستسلم؛ وسر هذا السحر الإيجازي يكمن في «التشبيه» الذي يعرض سلسلة متوالية من الشواهد الحسية التي تنتقل بالذهن من فكرة إلى أخرى، دون أن تترك للعقل فرصة السؤال؛ إن كشافنة الصور البيانية في الخطاب البياني العربي تشغل السامع عن ملاحقة العلاقة بين المعاني قصد التثبيت والتحميص والمراجعة، وبالتالي تكون حاجزا أمام التفكير العقلي المنطقي الواعي، بكلمة واحدة، إن الخطاب العربي في بعده الاستدلالي، حسب الجابري، ذو طبيعة لغوية بيانية، بعيدا عن الطبيعة العقلية المنطقية. فما هي حدود هذا الادعاء؟

(٥) المقصود بأساليب البيان العربي الشكل البلاغي وليس البياض على إطلاقه كما نأسس في اللغة والفلسفة والنحو وكلام... وكما نمارسه المعتزلة أو الأشعرية أو الصائفة أو الطائفة أو الشيعة ويصطلحون - على رغم أن هؤلاء، ينسبون إلى حقل معرفي واحد، حسب الجابري- هو النظام القرآني البياني، وسنحاول تعطينا الشاهد على التصديق، ذلكا فالحديث عن البياض بهذا المعنى ليس جائزا هنا، إذ الاتصال في جميع «درويه ليس باستطاعتنا في حيز طيق، فالمصداق منهجيا عند الجانب البلاغي الاستدلالي، وحاولنا الوقوف عند نتائج دراسة الدكتور الجابري لطبيعة الاستدلال البياني العربي، فخلصنا وخلصنا بتركيز شديد، لأن طبيعة الإشكال من شأنها أن تجردنا إلى صائفة فصاها فرعية لا نستطاع من صلب الدراسة

أولاً، يؤكد مع الجابري أن التحدي الأول الذي وضعه القرآن في وجه منكره، هو إعجازه اللغوي، يقول أمين الخولي: «كانت الدعوة الإسلامية عملاً بلاغياً قوياً، أو شطراً واضحاً من هذا العلم، إذا اعتمدت على حكم تقديري، وقامت على رأي في الفن اللغوي، تنتهي به إلى هذا الصنف من الكلام العربي (القرآن) مثلاً لا يحدّي وغاية لا شال، فضلته وهو من صنف كلامهم على سائر ما عندهم، وجاهرتهم بما جاهرتهم به، من عجزهم المطبق على أن يأتوا بمثله ولو طاهرتهم الجن وأزروع أهل عفر، ممن نعلوهم كل فاجر باهرة»¹⁷.

إن هذا الإعجاز بجماليته البيانية، لا يمكن أن يتحقق إلا بتصور المعاني الذهنية والحالات النفسية لتصورها حسياً تشخيصياً، انسجاماً مع المستوى الإدراكي التخيلي للإنسان¹⁸، ولا يمكن أن نعتبر الأمر قمعاً أو معاصرة تكبير، إلا أن تكون المرجعية اليونانية هي المحدد لنوع التفكير الذي نريد، والذي يحاول مشروع الجابري تكريسه.

ثانياً، إن العقل ليس معنى مدركاً للصحيح بطريقة واحدة - كما يذكر الدكتور طه عبد الرحمن - فانسجاماً مع التصور الوطيفي والتمويل الذي يحكم الفكر الحركي المعاصر، يقتضي الأمر اعتبار العقل كميالية إبداعية مختلفة تختلف باختلاف المكان والزمان والعقير التي تشترط فيها بحسب الأبعاد الرسومية للنظر العقلي: إن التفكير العقلي يمكن أن يكون علمياً أو أدبياً أو فلسفياً¹⁹.

إن تناول الجابري لطبيعته الاستدلالية لأسلوب البيان العربي لم تطبعه الدقة العلمية والوضوح عند أصول الاشتغال العقلي داخل الخطاب البياني العربي، فجاءت أحكامه معيارية أمثلها فتاعات فكرية واختيارات منهجية قبلية: فالجابري في حديثه عن طبيعة الأسلوب البياني واللغوي العربي عموماً، غفل أنه باعتبارها متكلماً للغة العربية، من حيث هي لغة طبيعية ولغته الأم بالذات كان ينطلق من مخزون ذائقي - بتعبير الدكتور القاضي الظهري، خير واع نحلي معرفته بتلك اللغة وملكته فيها، ومخزونه هنا عبارة عن معجم ذهني - نفسي، وأدوات لغوية وبيانية تساعد على تحمل معاني الكلام وظهفه وأصواتا، وتحكم من ثم إدراكه اللغوي بمكوناته التحليلية، وليس الضوابط المتطعية الصارمة هي التي توحه إدراكه، والتي قد تساعد على تنظيم «فوضى الخطاب»، وليس في إدراكه معانيه، وخلق حوارية تواصلية بين مخاطب ومخاطبين.

هذا كله إدراك البيان العربي - فيما نعتقد - بطبيعته الاستدلالية، وليس التعمدي هي معارضة نوع من السجالات العقلية «النقشي» على الأسلوب البياني ورد اسمه إلى وهي مزعم مستقى من عالم الأعرابي بين مفهوم مبسط للبيان.

(17) انظر - التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار الشروق، بيروت، ص 299 وما بعدها.

1 - خاتمة

انطلق الجابري في تناوله لحدودات اللغة والفكر في الثقافة العربية الإسلامية من مسلمة مبرمها، أن للغة علاقة بالفكر، وهذا مبدأ عام لا غبار عليه، إلا أن لدينا مستويات التحليل التي افترضها الجابري، والتي عرضناها في هذه الدراسة، فحققتنا بخلاصة مفادها أن تحليل المشروع استكشف عن تقديم أدوات مفهومية تساعد على الربط بين ذلك المبدأ ومفرداته التفصيلية، فتم الربط الميسمك بين اللغة وتصور العالم بشكل انطباعي سهل، وهنا لا يسعنا إلا التأكيد على أن مجهود الجابري، وهو يسعى إلى وضع إستراتيجية خاصة وتأسيس عنصر التدوين الجديد، لا يمكن أن يكتسب مشروعيتها الأولى إلا بتأسيس العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية الإسلامية على أسس معرفية ونظرية ومنهجية متجردة بعيداً عن الإسقاطات والانتقاء في توظيف النصوص، والتعالي بصفة التجريد لا يعني سوى النظر العقلي المتزن والعميق للظواهر بعضها من بعض.


 ARCHIVE

هوامش البحث

- 1 اللغة ومشكلات المعرفة، سام فلويمسكي، ترجمة: د. محمد بن طلال المزني، سلسلة المعرفة الفلسفية، دار توفيق للنشر، الطبعة الأولى، 1990، ص 11.
- 2 Edward Sapir, culture, language and personality, university of California press, 1963, p69.
- 3 عن المعرفة الأنطوق يدخل إلى المفاهيم العلمية الحديثة (البيولوجية، السيميائية، الفلكية) عبدالله إبراهيم وسعيد الفاضل، وعلى محمد، المركز الثقافي، الطبعة الأولى، يونيو، 1990، ص 19 و 40.
- 4 تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، سبتمبر، 1991، ص 77.
- 5 المرجع نفسه، ص 78.
- 6 المرجع نفسه.
- 7 هي التعامل مع مصطلح «علم» لا بد من التنبية إلى أن التعاريف يغير بين شوبن العلم وبوبية. وهو ما قام به علماء العربية، وبين إنتاج العلم بهذا، فكل شوبن العلم وبوبية معناه أي العلم وباهل، وأن مهمة الفنون، أي العلم، لتعبر أو تدار على التناغم وتحميه وبوبية. الأمر بالتالي هو وضع المورد المعاصر العربي الإسلامي، وتنقيته إلى فروع يتشكل كل منها «علم» من شوبن العلم (المعرفة، مستنداً بنفسه أو يكاد والمطر «تكوين العقل العربي» ص 19-11). وعلى الدكتور عزيز المصطفى على هذا الرأي طوره، معقولة إن العلم باهله. وإن العلماء دونهم إضافة التوب، لا غير طولة غير صحيحة تاريخياً. إذ لم يكن العلم باهله في لغة العرب وفي النصوص الفكرية لأعرابي ولا كان باهله في الأعرابي. كل في أعرابي باهلات متعددة لتعريف الباهل إلى وشاح، أي إلى أصول باهلات مرتكبات في العلماء الفنون، في الكلام العربي والعربي، (المطر - عزيز المصطفى، حرمية الوال المصطفية، المركز الثقافي، رقم 89، سنة 1991، المجلد الثاني، مقال د. عزيز المصطفى بافكش - محمد عابد الجابري، هي تاريخية العقل العربي وشك العقل).
- 8 تكوين العقل العربي، ص 70.
- 9 المرجع نفسه، ص 11.
- 10 المرجع نفسه، ص 77.
- 11 المرجع نفسه، ص 79.
- 12 انظر «مفاهيم التناغم عند العلماء العرب» - قسم الأدب، د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، فبراير، 1997.
- 13 انظر التفسيرات واللغة العربية، مفاهيم تركيبيّة ودلالية، الكتاب الأول، د. عبد القادر العباسي، شعبي، دار توفيق للنشر، الطبعة الأولى، 1988م، ص 11. (يذكر التشبيه إلى أن الفلاسفة الجابري طرح تلك التفسيرات في سياق مفاهيم لغوية لمعنى محمد، واستندوا إلى هذه الأمثلة فناء، ثم هو إلا يهيم منه العلماء بين السياقات، ولكن تلك أنه من المفاداة بأن مقاربة تلك الأمثلة يساعد إلى حد كبير في القول بملامحة اللغة والفكر تاريخاً لغوياً معيونة، إضافة إلى أنها أسئلة تخص نية القراءاً بدلاً ليس (1).
- 14 تكوين العقل العربي، ص 11.
- 15 تكوين العقل العربي، ص 89 و 87.
- 16 هذه اللغة ومفاهيم العربية محمد الجابري، دار الفكر، بيروت، 1979م، ص 78 و 79.

- 17 مدخل المقالات موسير - د. مبارك حنون، دار فؤاد للنشر، الطبعة الأولى، 1987م، ص 41 و 44.
- 18 السليمان والكفة العربية، القاضي المغربي، 81 و 84.
- 19 المحمدي، أبو الفتح عثمان بن حي، حقله محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1988.
- 20 الإنتاج والتأليف، أبو حيان التوحيدي، مختار النصوص وأعدادها الدكتور إبراهيم الكيلاني، دمشق، 1998، ص 147.
- 21 مناهج البحث في اللغة، د. إمام حسين، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص 97.
- 22 النحو العربي ورسالته بالعصر اليوناني - العتبات التاريخية 1 - القسري الإبراهيمي أبو زيد، مجلة المصطفى للدراسة، مجلة فلسفية ثقافية، عدد 8، سنة 1997-1998م، ص 107-131.
- 23 مناهج في النحو والملاحة والتفسير والآداب، أمين الحولي، دار المرحمة، الطبعة الأولى، 1971م، ص 99.
- 24 في أصول الحوار وشعده، علم الكلام، الدكتور طه عبد الرحمن، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، يناير 1987م، ص 77.



علم النفس

«أسس المعرفة ونظائرها النفسية»

د. جميل سعيد الجعيد - حمص (١)

ملخص (١)

يتطور مبدأ «دراسة اللغة في الاستعمال» الجانبي الأكبر والأهم من جوهر «علم النفس» وما يحلقه من ثقل موضوعي. ذلك أن هذا المبدأ يعني الانتقال من دراسة اللغة في نظامها الألفبائي إلى دراستها في تجلياتها الطبيعية، حيث يستعملها الناس إنتاجاً وتلفظاً في مواقف ما من أجل التواصل والتفاعل.

وهم في هذا إنما يستعملون نصاً، قد يتجسد في مادة - متطوعة أو مكتوبة - كبيرة مثل: رواية، مسرحية، مجلد، أو في مادة صغيرة في شكل جُمْل أو جملة أو شبه جملة مثل: «اليوم غمر ولداً امر - الليج» أو في مادة أصغر كالكلمة المفردة مثل: «مطلق - حريق». إذ لا اعتبار للحجم أو الكم. وإنما الاعتبار أن المادة قيلت أو كتبت على نية الاتصال. و من ثم ط - إن الخاصية الأولى للخصوص من باب أولى هي كونها نية في الاتصال^(١). وعلى هذا تعامل علماء النفس مع النص بوصفه حدثاً اتصالياً أو واقعة اتصالية. والناس في استعمالهم للغة - أو بالأحرى للخصوص - يمارسون إجراءات في الإنتاج تسعى لولها، بأشراط أو مقتضيات السياق. بغية النجاح في تحقيق المقاصد. وهم يمارسون - أيضاً - إجراءات في التلقي، بغية فهم أو استيعاب ما يلقونه. مما يطرح سؤالين جوهريين في «علم النفس»: ما إجراءات استعمال النصوص إنتاجاً واستيعاباً؟ كيف تحقق النصوص وظيفة التفاعل الإنساني؟

(١) كلية الآداب - جامعة طرابلس - جمهورية مصر العربية.

وقد أسهم في صياغة هذين السؤالين والإجابة عنهما التقدم العرفي الذي حدث في علوم مختلفة. خاصة علم اللغة الاجتماعي وعلم النفس الإدراكي وعلوم الحاسب الآلي. مما جعل لهذه العلوم أثرا عميقا في تطور اللسانيات النص. يقول دي بوجراند في رسدته لتطور لسانيات النص: «وبكافته سنة ١٩٧٢ بشروا بمرحلة جديدة من البحث في اتجاه نظريات بديلة مما سبقها في حقل اللسانيات. أكثر مما كانت مراجعة للنظريات القديمة. وجاءت الإضافات الجديدة تقدا لأسس الدراسات التحوية للنهاية على الجملة. ضاقت إلى مقترحات بأفكار جديدة... واعتدت اللسانيات الاجتماعية معارضتها للتجديدات القديمة عبر الرابطة بموقف ما. والضرورت إلى ضرورة التفاعل الاجتماعي في داخل الجماعة القوية... وواجه المشتغلون بالحاسب الآلي مطالب عمليات معالجة اللغة الإنسانية في الحاسب الآلي... واستقر علماء النص على دراسة الذاكرة... التي أصبحت آخر الأمر مهمة بالنسبة إلى الموضوع... هذه المطالب العلمية للتبادلة بين النظريات والتماذج كانت الدافع الأكبر في مجال تطور لسانيات النص. ومن الواضح أن هذه العلوم تسعى إلى تحقيق ما هو أكثر من مجرد وصف بنيات الجمل. فهي تهتم بالعمليات التي بواسطتها يتحقق استعمال اللغة الإنسانية»^{٢٠}. ويدفع الاهتمام بهذه العمليات «علم النص» إلى نظرية أكثر شمولية. بحيث تنسج لدراسة الموضوع بمختلف أبعادها. ومسئولياتها (التحوية والدلالية، والتداولية) وأبنيتها. ووظائفها. بحيث يستوعب إنجازات العلوم المختلفة التي تسهم في الكشف عن هذه العمليات. مما يجعل هذا العلم يركز بهذا تكامل العلوم. من ثم يكون سمته الأول أنه «مدخل متداخل التخصصات». على حد تعبير فلان ديكل الذي شرح - بشيء من التفصيل - علاقة علم النص بعلوم البلاغة واللغة والاجتماع والتاريخ والأنثروبولوجيا. وعلم النفس الإدراكي. وعلم النفس الاجتماعي وغير ذلك»^{٢١}.

ونأخذ علاقة «علم النص» بعلمي «البلاغة واللغة» ونسجنا خاصا. حيث يتداخل هذان العلمان مع «علم النص» لتداخلهما بعضي إلى إمكان تعدد «البلاغة» الصورة الأولى القديمة لـ «علم النص». وعد «علم اللغة» - في حال اتساعه - الصورة الحديثة للعلاقة أو المطابقة لـ «علم النص». ذلك أن البلاغة - في التراث اليوناني - قد انشغلت بمسائل تدخل في صميم «علم النص» حيث عُتبت في دروسها للخطابة بأهمية استثمار الخطيب لمعارف جمهور المستمعين ومبوهام. من أجل الفجاح في وظيفة اتصالية جد مهمة. ألا وهي «الإقناع». فقد كانت البلاغة تعد فن الاستخدام الجيد... فالبلاغة لها في الأصل - كما بين الاسم - أهمية خاصة بالنسبة إلى خطاب الخطيب أمام المحكمة أو الاجتماعي الشعبي... إن الأمر في البلاغة يتعلق بصورة موجزة للكتابة باستعمال واع وهدف ومحل لمعارف جمهور المستمعين وآرائهم ووزيقاتهم من خلال سمات نصية خاصة. أو الطريقة التي يتحقق من خلالها هذا النص في الموقف الاتصالي»^{٢٢}.

كما أنه من أجل تحقيق الوظيفة الإقناعية خُنت هذه البلاغة بمسائل تتعلق بـ «إنتاج النص» و«بنية النص»، يقول فان ديك: «والحل أنه من أجل هذا التفاعل الإقناعي الاتصالي قد أوليت بنية النص (الخطاب) نفسه عناية خاصة، بل إن الجوانب الأخرى للنصية (العملية) الكلية قد روعيت أيضاً». على سبيل المثال مراحل متعددة هي أثناء العثور على الفكرة (التبعية) للنصية (inventio)، واختيار موضوعات محددة وتنظيمها داخل بناء التبعة (dispositio)، وبناء أسلوب... (الخ) المطبق ذاته (elocutio) والطريقة التي يعرض من خلالها (pronuntiatio) والإستراتيجيات والأبنية الإترابية هي الذاكرة (memoria) (مع الكلام المحفوظ)^{٢١}، وبعبارة أوضح: لقد كانت عمليات إنتاج الخطبة عند أرسطو طقسياً، هي، خصوصياً، استعملها بارت^{٢٢}:

١ - الإيجاد، إعداد الأفكار.

٢ - الترتيب، ترتيب الأفكار وتوزيعها على مدار الخطبة.

٣ - العبارة، الصياغة العقلية البليغة (وجود الزخرفة والتجسيم).

٤ - الإيحاء، استخدام الحركات والإشارات (عسقية القول).

٥ - الذاكرة، الحفظ والاسترجاع.

كما عد أرسطو مكونات النص (الخطبة) أربعة يترتب على النحو التالي^{٢٣}:

١ - الاستهلال. ٢ - البسطة أو العرض. ٣ - الإثبات أو البرهنة. ٤ - الخاتمة.

لكل هذا، رأى فان ديك أنه «يمكن أن نجد البلاغة السابقة التاريخية لعلم النص^{٢٤}، لكن اختزال بلاغة أرسطو (الخطابة) في مراحل زمنية ثانية - حتى انحصرت في العملية الثالثة (العبارة) بحيث أصبح مفهوم هذه البلاغة منصباً على وجود الزخرفة - جعل فان ديك يستبعد «البلاغة» بمفهومها الأخير الضيق. ليؤثر عليها «علم النص» ذا الطهيم الأوسع، يقول فان ديك: «[أ] أنه لما كان اسم البلاغة يرتبط غالباً بأشكال وشماخ أسلوبية معينة، وأشكال وتعلّاج أخرى، فإننا نُؤثر الفهم الأكثر عمومية، علم النص^{٢٥}».

على أن فان ديك يقدم للأشكال البلاغية التي سُدت من قبل «وجود الزخرفة»، تصوراً نظامياً جديداً من منظور «علم النص» بوصف هذه الأشكال أبنية نصية خاصة لها وطبيعة اتصال أكثر عمومية، ويمكن أن ترد في انماط نصية شديدة الثباين^{٢٦}، وقد شغل تصوره للأبنية البلاغية، العمليات والمستويات والمجالات والظهور. أما العمليات، فهي أربع:

١ - الإضافة. ٢ - الحذف. ٣ - النقل. ٤ - الإحلال.

«ويمكن أن تفسر العمليات بطريقتين، ابتداءً بوصفها عمليات نظرية مجردة لوصف أبنية محددة وعلاقتها فيما بينها، ثم بوصفها «إجراءات إدراكية» Cognitive Procedures متعددة لإنتاج المتطوقات وتفسيرها التي تشمل على هذه الأبنية البلاغية^{٢٧}، وتتم هذه العمليات

على المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية وهي مجالات اللغة والتركيب والجملة والثنائع والنس، ويؤخذ بعين الاعتبار وجود مثل مكان العملية من النص ونسبة شيوعها وغير ذلك، وهكذا تقوم نظامية الصور أو الأبنية البلاغية على البارامترات (العناصر) الأتية:

(أ) مستوى «الفونولوجيا، المورفولوجيا/المعجم، النحو، الدلالة».

(ب) نمط العملية (الإضافة، الحذف، التبديل، الإحلال).

(ج) مجال العملية (الوحدات المعنية).

(د) قيود أخرى للعملية (المكان، الشيوع... إلخ) (١١).

وفي ضوء هذا فإني أرى أن خريطة تشمل بعضاً من الأشكال البلاغية، تتخذ المستوى اللغوي أساساً، ثم تبحث داخل كل مستوى العملية يُحدد مجالها (١٢). ومن الأهمية بمكان أن نؤكد ما أكدته على ذلك في دراسة الأبنية البلاغية وغيرها، من وجوب مراعاة مبدأ «النسبية». استناداً إلى ما يصلح في موقف محدد بالنسبة إلى متعلم أو متابع محدد. وبالنسبة إلى نمط نفسي محدد... إلخ (١٣).

أما عن علاقة «علم النص» بـ «علم اللغة»، فإن الأخير هو الأساس الذي بُني عليه «علم النص». كما أن علم اللغة الاجتماعي وعلم اللغة النفسي يشاركان «علم النص» في مهامه ويسهمان في الإجابة عن أسئلة «علم اللغة» التي يطرحها في وصف أشكال وأبنية نصية تشغل مركزاً جوهرياً في «علم النص»، فـ «علم اللغة» - على سبيل المثال - لا يتأخر حتى الآن إلى حد كبير بطريقة غير مباشرة أو بصورة عامة أبنية نصية بلاغية أو أسلوبية أو أدبية أو جدلية أو سردية (١٤). كما أن «علم اللغة» نادراً ما يُعنى بوصف أنواع مختلفة من أشكال الاستعمال اللغوي، مثل: نصوص تُحدد فيها - مثلاً - السمات الخاصة للمحادثات ونصوص الإعلان والتقارير الصحفية وكتابات الدعاية والمخطوط والقوانين وإرشادات الاستخدام... إلخ. والوظائف المختلفة لكل منها (١٥). وقد اتخذ دي جوردان وريسلر من تنوع استعمال النصوص (أدبية، قانونية، إعلامية... إلخ) مبرراً معقولاً لإنشاء «علم النصوص»، إلا إن هذا النصوص على نوعها تكفل في خصائص وتختلف في أخرى، من ثم فـ «إنه يبدو معقولاً الحاجة إلى علم النصوص، الذي يجب أن يكون قادراً على وصف أو شرح كل من القواميس الجامعة والخصائص الفارقة بين هذه النصوص أو انتماء النص» (١٦).

وإذا كان يمكن لعلم اللغة أن يتسع نظرياً وتجريبياً اتساعاً يمكنه من وصف الأبنية والأشكال النصية المختلفة، فإنه يصبح - حينئذ - معادلاً أو مطابقاً لـ «علم النص». لكن يبدو أن أغلب اللغويين يرفضون هذا الاتساع حفاظاً على قيود أو حدود التخصص، وهو ما يتسع في المجال لقيام علم مستقل (علم النص)، بقول فاني ذلك في نهاية عرضه للعلاقة

بين العلمين، وبعد هذا العرض للعلاقات بين علم النص وعلم اللغة منتهي بشكل نهائي إلى النتيجة الثالثة بأن علم اللغة وعلم النص يمكن أن يتطابقا إذا أمكن أن يتسع علم اللغة وأن يتشعب نظريا وتجرىبا. وأمكن أن يصف اللامع النصية المذكورة ووظائفها وآثارها. بيد أنه على نحو مماثل، كما يتحقق استغلال علم الأدب من اهتمامه الخاص بأبنية النصوص الأدبية ووظائفها، يمكن أن يدافع أغلب اللغويين في الوقت الحاضر - كذلك - عن اختصار علم اللغة على الخصائص اللغوية بصورة أخرى في النظام اللغوي والاستخدام اللغوي. أي علم النحو. وبذا يبقى مجال كشاف لعلم النص مستثقل لدراسة الخصائص الأخرى للمنطوقات وأشكال الاتصال^(١٤).

١-١

تستخدم كلمة نص (Text) في اللسانيات - حسبما يذكر هالهداي ورفيقه حسن - ليشير إلى أن أي مقطع - منطوق أو مكتوب وأيا كان طوله - يشكل كلاً متحداً^(١٥)، فالترابط هو النص أو هو - على الأقل - شرط أول لكي يكون الكلام نصاً، ويؤكد هذا كثير من تعريفات «النص» لدى علماء لغة النص. فـ «النص» عند هاروج «ترابط مستنصر للامتدادات المتتبعية التي تظهر الترابط النحوي في النص»^(١٦)، وعند هانريش «تكوين حتمي يحدد بعضه بعضاً... إلا مستلزم عناصره بعضها بعضاً لفهم الكل»^(١٧)، وعند برنجر «تتابع متماسك من علامات لغوية أو مركبات من علامات لغوية لا تدخل (لا تحتضنها) تحت أي وحدة لغوية أخرى (الشمل)»^(١٨). ويشتمل الترابط من الإجراءات ما يكون به «ظاهر النص Surface text، مبنياً بعضه على بعض نحويًا، وما يكون به «عالم النص Textual world، مبنياً بعضه على بعض دلاليًا، ومن ثم يكون النص مسبوكونا مسبوكونا، والكل الترابطين معياران: السبك Cohesion والتعبيك Coherence^(١٩)».

أما التعبيك، فهو يختص «بالوسائل التي تحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص Surface text، ولغني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي تنطج بها أو تسممها في تماسقها الزمني، والتي نخطها أو نراها بما هي كم متمثل على صفحة الورق. وهذه الأحداث أو المكونات ينظم بعضها مع بعض فيما للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصاً إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكونيته واستمراريته. ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي grammatical dependency^(٢٠)».

(١٤) السبك والتعبيك هما المعياران الأولان من معايير النصية السبعة عند دي بوراند وديسلر. أما بقية المعايير فهي: التسمية: Nameability، القبولية: Acceptability، القسمة: Divisibility، التماس: Intensity، الإمكانية: Informative، البصر: Visual، (١٥) De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, P 7, (١٦) هانريش، (١٧) برنجر، (١٨) دي بوراند، النص والخطاب والإجراء...، ص ١٠٦ - ١٠٧.

ويمكن إجمال أبرز وسائل السبك فيما يلي^(٢٦).

أولاً - التكرار Recurrence:

١ - التكرار التام أو المعنى Full recurrence: تكرار اللفظ والمعنى والترجع واحد، وذلك كتكرار اسم «سلمى» في قول المرحون الطهسي:

تبارك سلمى عافيتك بذي خيال
أبح عليها كل أنحدر مقل
وغمس سلمى لا تزال ترقى طلاء
من الوحش أو بيضا أمشاة بحلال
وغمس سلمى لا تزال كعميلنا
بواندي الحس كس أو علي ريس نوعال
ليالي سلمى إذ شريك منصفها
وجهداً كجهد الرئر ليس بمحطال

٢ - التكرار الجزئي Partial recurrence: وذلك بـ «الاستخدامات المختلفة للجذر اللغوي»^(٢٧) كاستخدام مادة «ضهر» في قول الشاعر:

فدخ الزعبد فحبا وعبدل ضاري
العين المبحلة العبدل ضاري

٣ - تكرار المعنى واللفظ مختلف، ويشمل الترادف وشبه الترادف synonymy, near synonymy، والمصاحفة أو العبارة الموازية Paraphrase كقولنا: «لا إله إلا الله وحده لا شريك له».

٤ - التوازي Parallelism، وذلك بـ «تكرار البنية مع ملأها بمناصر جديدة»^(٢٨)، كما في قول الشاعر:

فوجدهم كالنار في حورنها
وقلبي كالنار في حورها

ثانياً - الصحاحية الصغية Collocation، وهي «تعدد مفردات مما على نحو مظهر»^(٢٩)، مثل: الليل والنهار، الشمس والقمر، النكة والضحك، القوس والنهم، الشعر والشاعر، والأسلوب والقارئ.

ثالثاً - الإضمار Proominalization: استخدام ضمير يحيل إلى سابق Anaphora، أو يحيل إلى لاحق Cataphora (كما في ضمير الشأن).

وأبداً - الحذف Ellipsis: وهو استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعمل بواسطة العبارات الناقصة^(٣٠)، وذلك كما في قوله تعالى: «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائماً بالقسط لا إله إلا هو العزيز الحكيم»^(٣١)، على تقدير: «شهد الملائكة وشهد أولو العلم».

(٢٦) سورة آل عمران: الآية ٥٤.

وعلى هذا النحو ينبغي إدراك أن السبيل المأخوذ بعين الاعتبار أو الذي يسهم في نصية النص، إنما هو السبيل المبني على ترابط المفاهيم في عالم النص، فحينئذ يكون انسبالة النص انعكاساً لهذا الترابط، وتكون وسائل السبيل مؤشرات ظاهرة تشير إلى ترابط عالم النص، يقول دي بوجسارد: «إن المفردات Words أو مجموعات الوحدات الكونية من الكلمات Words group units، إنما هي عبارات Expressions، أي أسماء سطحية Surface للدلالة على مفاهيم وعلاقات تحتية Underlying»^(١).

كما نجد براون وبول بعد عرضهما لوسائل السبيل عند هوسداي ورفية حسن، يطرحان سؤالين: «أولاً، هل يحتاج النص إلى مثل هذا الترابط على مستوى الأدوات حتى يكون نصاً ثانياً، هل وجود مثل هذا الترابط على مستوى الأدوات كاف لضمان اعتبار النص نصاً؟»^(٢) وبعد مناقشة يخلصان إلى الإجابة بالنفي عن كلا السؤالين، فلا وجود أدوات السبيل في حد ذاتها يضمن تحقق النصية، ولا انعدامها يعني - بالضرورة - انعدام النصية. ونجد أمثلة توضح هذا الأمر وتؤكد عند فنان هيلنا^(٣).

(١) ١ - جون أغريه إن استردام هي عاصمة نيرلاندر.

٢ - ولأن جون لم يكتب نفسه غناء العمل، فإن القمر يدور حول الأرض.

(ب) ١ - إن استردام هي عاصمة نيرلاندر. عدد سكانها ٨ ملايين نسمة.

٢ - سؤال: أين نروي أن نكتب في سبيل هذا النص؟

جواب: من المحتمل أن أسافر إلى البرتغال.

فمثلاً (٢) غير مقبولين وغير مترابطين دلاليًا. رغم وجود أداة سبيل. ومثلاً (ب) مقبولان ومترابطان دلاليًا، رغم عدم وجود أداة سبيل. ومن ثم يحسب الالتئام إلى التمييز بين «العلاقات العنوية، القائمة بين مكونات النص من جهة، والأدوات العنوية من هذه «العلاقات العنوية، داخل النص من جهة أخرى»^(٤). فما أدوات أو وسائل السبيل - والمؤسس على الترابط الدلالي - إلا ظاهري يعكس باطنًا، أو علاقات هي ظاهري النص تشير إلى علاقات في عالم النص.

١-٢ :

ويخص برصد الترابط والاستمرارية في عالم النص معيار «الحيك Cohesence»، وهو يتطلب من الإجراءات ما تشبه به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي Conceptual connectivity واسترجاعه^(٥)، أو هو، بعبارة أكثر تفصيلاً: «يُعنى بالطرق التي تكون بها مكونات العالم النصي (هيئة المفاهيم والعلاقات التي تحت سطح النص) مبنية بعضها على بعض ومترابطة. ويمكن تعريف المفهوم Concept بوصفه هيئة المعرفة (المحتوى المراد-

Cognitive) التي يمكن استعمالاتها أو تشخيصها بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل. والعلاقات Relations هي حلقات وصل بين المفاهيم التي تظهر معا في العالم النفسي. وتحمل كل حلقة وصل نوعا من التمييز للمفهوم التي ترتبط به^(٢٠). ويمكن إجمال أبرز العلاقات الحابكة فيما يلي^(٢١):

١ - السببية: وذلك كما هي قوله تعالى: ﴿عَتَلْنَاهُمْ لَعْنَةُ رَسُولِ اللَّهِ نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا فَكَذَّبُوهُ فَصَبَّوْهُمَا فَصَبَّوهُمْ فَتَبَتْ عَنْهُمْ نَارُ الْجَهَنَّمَ فَبِئْسَ مَا لَكُمُ الْيَوْمَ مِنَ الْعَذَابِ﴾^(٢٢). وقوله تعالى: ﴿كَذَلِكَ نَقُصُّ عَلَيْكَ الْقِصَّةَ الْأُولَىٰ وَالثَّانِيَةَ﴾^(٢٣).

٢ - الزمنية: مثل: عاد جون إلى منزله في الساعة السادسة، وتناول عشاءه في الثامنة.

٣ - الإيجابية: كما هي قوله تعالى: ﴿يَوْمَئِذٍ أَوْ أَيْنَ تُدْعَىٰ﴾ أو ﴿يَوْمَئِذٍ أَوْ أَيْنَ تُدْعَىٰ﴾^(٢٤).

٤ - المقابلة: كما هي قول الشاعر:

أَمِنَ إِذَا جَاءَتْهُ ضَائِعَاتُ الْبَدَا
وَقَرَّ إِذَا حَمَلَتْهُ دَائِعُ الْعَيْنِ

٥ - التضمن: ويشمل علاقة الكل - الجزء. وعلاقة الملكية. وذلك كما هي هذا المقطع القصصي الذي استشهد به فان ديك: **الخطوات** كبير **راجل** طريقها إلى المكتب في ثلاثين في هذا الصباح الباكر، وهي تلعب بالألعاب في الترجمة، والكاتب. واتجهت لها إلى غرفة العمل. فوضعت قبعتها، وزينت **أحدها** بأن **ذلك** عليه **معرفة**. ثم جلست إلى المنضدة في الترجمة. الطويلة. لقد كانت حبيبته **معدة** في ترتيب. وكانت **مستعينة** باردة كالتلف. والمحيرة معلومة. إلا أنها لم تكن **والغبة** هي العمل...

فالمكتب مفهوم أعم يتضمن الغرفة والمنضدة، والمنضدة تتضمن المحبرة، والوجه جزء من شخص. والقبعة والمسحوق والحذبة ممتلكات لأمر^(٢٥).

٦ - الإجمال - التفصيل: وذلك كما هي قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَأْتِ لَا تَكَلِّمُنَّ عَنْهُ إِلَّا بِأَمْرٍ أَوْ إِذْنٍ مِّنْهُ سَمِعُوا وَهُمْ يُخْفُونَ﴾^(٢٦). فاما الذين **شَفَّوْا** فهي النار لهم فيها **زفير** وشهيق. خالدين فيها ما دامت السموات والأرض إلا ما شاء. **رَبُّكَ** إِنَّ **رَبُّكَ** فَخَالٍ لِّمَا يُرِيدُ. واما الذين **سُجِدُوا** فهي الجنة خالدين فيها ما دامت السموات والأرض إلا ما شاء. **رَبُّكَ** عَطَاءٌ غَيْرُ مَجْذُوذٍ^(٢٧).

ومثل هذه العلاقات، وغيرها مما يحسب المفاهيم. قد تحسدها أدلة ربط على سطح النص. كما يمكن في الغالب أن تقع دون التصريح بوسيلة الربط، ذلك بأن الناس طرفا **شبكة** تنظيم المعلومات^(٢٨). فالتناس لا يعتمدون في فهم النص على مجرد ما يقدمه لهم من معرفة

(٢٠) سورة الشمس، الآية ٢٢، ٢٥.

(٢١) سورة الأنبياء، نفس الآية ٢٢.

(٢٢) سورة سبأ، نفس الآية ٢١.

(٢٣) سورة مود، الآيات ١٠٥ - ١٠٤.

ومعلومات، بل يمتصون - أيضا وربما بدرجة أكبر - على ما تختزنه ذاكرتهم من معلومات ومعارف وخبرات (معرفة العالم)، حيث تلتقي هذه المعرفة مع المعرفة التي يقدمها النص، فيكون المفهوم المتحصّل أو المحتوى المُدرّج، إنما هو ناتج تفاعل هاتين المعرفةتين: معرفة العالم ومعرفة النص¹⁰، فمثلا قائد السيارة الذي يواجه على الطريق النص التالي: «منطقة مدارس»، يفهم أن عليه السير ببطء وحذر، فمن أين تحصل على هذا المفهوم غير الصريح به هي النص؟ إن خبرته السابقة أمده به بأن هذا النص هو تحذير، وأن المدارس تكتظ بمئات الأطفال، وأن منهم من يعبرون الطريق وهم يمزحون ويهزّون، وأن... وأن... إلخ.

إن المعلومات التي تقدمها الذاكرة هنا تفوق بكثير ما يقدمه النص من معلومة، فعلى الذاكرة كان المعتمد الأول في استنباط النص، وكذلك في إنتاجه، حيث عزّل منتج النص على المعرفة المختزنة في ذاكرة المتلقي، فإنتاج نصا غاية في الاحتزال.

إن «معرفة العالم» لدى الناس، وإدراكهم للموقف والمصالح ونوع النص، وفدريتهم على الاستدلال، إن كل هذا يمكّن الناس من الفهم والتفسير والتوقع، ورؤية النص مبهوكا، ولو كان خاليا من روابط لغوية تُفسد ترابطه، فصرار كهذا:

أ - الهاتف يرن.

ب - إني في الحمام.

أ - حسنا.

يبدو فيه مضامين الأقوال منفصلة، كما نخلو أفقائه من إشارات رابطة، لكننا لو نظرنا - حسبما أوضح علم اللغة الاجتماعي - إلى الأقوال بوصفها أمثالا أو أعمالا، لأدركنا تماسكها: «هلنرج ويدوسن أننا لا يمكن أن نقبل هذه المقاطع الثنائية كخطاب متعامك معنويا، إلا بالتعرف على الفعل الذي قام به كل واحد من هذه الأقوال في إطار النطالي المتعارف عليه لكل هذه الأفعال، ويمكن تقديم هذا النطالي المتعارف عليه:

(أ) يطلب من (ب) القيام بفعل.

(ب) يصرح بالداعي الذي يمنعه من تلبية الطلب.

(أ) يأخذ على صانقه القيام بالفعل¹¹.

ويقدم قولنجائج وديتر مثلا بوضوح التضايل في فهم النص وسوء تفسير حيكه، اللذين يمكن أن يؤدي إليهما الوضوف على سطح النص من دون اهتمام القارئ للموقف، ومن دون توضيف القارئ لبعض من طيراته: Slow children at play.

حيث يمكن أن يفهم هذا النص ذو الحملة الواحدة المتعددة المعاني - انطلاقا من البنية السطحية فقط - على أنه إشارة إلى أطفال كمالي، يتميزون ببطئهم عند اللعب، أما إذا قام القارئ بتشيط بعض العناصر في أنساقه المعرفية و شبه إلى الوقت (لوحدة مبرورية على حافة

الشارع في منطقة مغلقة). فإنه سيستم النص إلى جزأين (بطء - أطفال يلعبون) وبالتالي يفهم على أنه توصية لسائقي العربات بتهذبة السرعة^(١٢). ويقدم دي بوجراند مثالا شعريا (وهو مأخوذ من قصيدة لشيميدوك قالها قبل إعدامه). يكشف عن ظاهرة إدراك الوقت هي فهم إحدى للمخاتلات التي يمارسها الشعراء:

My glass is full, and now my glass is ran

حيث لا يمكن للفظ glass الثاني أن يفهم بأنه إناء للشوابة. وأنه ينبغي أن يتحول بدلا من ذلك إلى الساعة الرملية hour glass التي تعود إلى معرفة الموقف الشخصي للكاتب من ناحية الإعدام الوشيك^(١٣).

لقد افترض علماء النص - أيما إضافة - هي الجانب الإدراكي لدراسة النصوص. مستقيدين من الدراسات النظرية والتجريبية هي علم النفس الإدراكي والذكاء الاستطاعي. وهي دراسات على تنوعها واختلافها. تتعامل مع عملية فهم الخطاب على أنها تحليل المعلومات في الذاكرة. فهذا وإسبانه - على سبيل المثال - يقرر دون تردد أن «عملية الفهم هي من عمل الذاكرة». فمن هذا المنطلق تعد عملية فهم الخطاب أساسا عملية استرجاع المعلومات المخزنة في الذاكرة. ووظيفتها بالخطاب الذي نعمل معه^(١٤). من ثم يكثر في «علم النص» استخدام مصطلحات ومفاهيم إدراكية وحاسوبية تتصل باكتساب المعلومات وتنظيمها واستدراجها. مثل: الذاكرة اللفظية، والذاكرة البصرية، والذاكرة لدى الطفل، وذاكرة لدى القصير، والأنساق الذهنية، والتمازج المعنوية، والإشارات المعنوية، والمداورات^(١٥).

وإذا كان علم النفس الإدراكي في بحث العمليات الإدراكية في فهم اللغة على مستوى «الجملة». قد كشف عن خاصية أساسية لهذا الفهم. وهي الخاصية الدائرية التي تعني أن دوائر التقاطع في الجملة لا بد من أن تتداخل. أي لتربط. فإن ذلك يوظف هذه الخاصية في فهم اللغة على مستوى «التتابعات النصية» ومستوى «النص» أي هي الاستيعاب النصي. إذ رأى فإن ذلك «أن فهم التتابعات الجمالية في نص ما يجب أن يتضمن نوعا من الخاصية الدائرية» لتقبل سلسلة من قضايا. وتربط هذه القضايا، ثم يسمح ثانية لمنطقة جديدة من القضايا (مثلا من جملة ثانية) وتربط هذه إذا أمكن بالسلسلة المتقدمة^(١٦). فكل تكاتب التتابعات الجمالية صفة النصية (أي تصبح تتابعات نصية أو نصا) لا يكفي ما بينها من ترابط اقضي مباشرة. بل لابد - أيضا - من دائرة أوسع تتداخل بين هذه الدوائر أو التتابعات الجمالية. وتتمثل هذه الدائرة الأوسع في موضوع عام أو قضية كبرى يطلق عليها منتج النص. ويسمى التلقائي في الوصول إليها مستعينا في ذلك بذاكرة لدى التطويل حيث تعدد بمعلومة إطار^(١٧).

(١٢) الألف في أشكال جملة للتعليم بالنسبة للمعرفة المحددة عرفيا، التي نمتلكها عن العالم. ومن ثم تشكل الآخر جزءا من ذاكرتنا الدلالية العامة. لا تختل فيها معلومات. بل، وأدت مغربا طغيا. بل معلومات. مثل، وأدت بناء. أخلا. فإن ذلك. علم النص. من ٢٢٠.

يقول هان ديك: «يرجع الأساس الدائري للمعلومات - انطلاقاً من استيعاب النصوص - إلى ربط معلومات جديدة بمعلومات قديمة (أي معروفة من قبل). وقد تبيّن أن هذا ممكن، فعسب، حين تتداخل تلك الموائر. و حتى يمكن إنشاء علاقات- فإنه مع ذلك من الضروري للغاية، أن يوجد ابتداء موضوع ما، أي قضية كبرى أو عدة قضايا، يمكن بناء عليها أن تتحقق علاقات الربط الأساسي (التحوي) والتناسك الدلالي. ويحتاج من الآن أيضاً إلى معلومة إطار ضرورية، أساسها الـ من م هذه «الحلقات المفقودة» أي القضايا التي لا تقع في الأساس النصي المعبر عنه (المتضمنة) التي تحتاج إليها لا محالة، ليتمكن إنشاء ترابط في الأساس النصي»¹³⁴.

لتتحقق القضية الكبرى - إذن - على مستوى بنية نصية عامة، يطلق عليها هان ديك «البنية الكبرى» Macro structure: «على مستوى الوصف الذي يتحول إليه الآن لن نهتم في المقام الأول بالوجه الربط بين جمل متفرقة وقضاياها، بل بالوجه الترابط التي تركز على النص بوصفه كلاً، أو على كل حال بالوحدات الكبرى للنص. ونطلق على هذه الأبنية التسمية العامة الأبنية الكبرى (Mikrostrukturen)¹³⁵. ويشتمل النص الواحد على عدد من الأبنية الكبرى، باعتبار أن لكل وحدة من وحداته (أي لكل مجموعة من كتاباته تجمعها قضية كلية) بنية كبرى. وتتدرج هذه الأبنية الكبرى في النص الواحد من حيث العموم والشمول، وصولاً إلى البنية الأهم الأشمل، أي الدلالة الكلية أو الكلية النصية. هذه الدلالة يطلق عليها هان ديك «البنية الكبرى للنص». وبوجه عام توجد مستويات ممكنة مختلفة لبنية الكبرى هي النص، بحيث يقدم كل مستوى «أعلى» (أعم) من القضايا في مقابل مستوى أدنى بنية كبرى. ونطلق على البنية الكبرى الأعم الأعلى هي النص الكلي بمساعدة البنية الكبرى للنص»¹³⁶.

إن تعقد النص بحكم اشتغاله على قدر كبير من المعلومات أو القضايا، يقتضي أن تقوم الذاكرة من أجل الاستيعاب بمعلومات فيز وتعييز. بحيث تدرك الأهم والأكثر صلة بموضوع النص، ويجري فهمه و تخزينه بشكل يمكن من استرجاعه وقت الحاجة. ومن جهة أخرى، تحذف الذاكرة المعلومات غير المهمة أو الأقل أهمية، ولهذا «تعد الصيغة الأكثر طبيعية لاستيعاب المعلومات هي وضع الاختصارات... ومن السهل نسبياً وصف العملية التي تؤمن الإيجاز، فيمكن أن يقال: إن مستخدم اللغة يختار عند إنجاز ما قضاه من ذاكرته، لها أعلى قيمة تركيبية. ومن الناحية العملية يمكن أن تكون هذه هي القضايا الكبرى خاصة»¹³⁷. وبعبارة موجزة: معيار فهم النص اختصاره، والاختصار يعني - على الأرجح - إدراك «البنية الكبرى». ومن هذا المنظور بدا لهان ديك من الأهمية بمكان وضع تصور لقواعد تحديد البنية الكبرى، قواعد من شأنها أن تقسم - بدرجة أو بأخرى - عمل الذاكرة في استيعاب النص. ومن ثم وضع تصور لهذه القواعد، مطلقاً عليها «القواعد الكبرى». وهي:

١ - الحذف. ٢ - الاختيار. ٣ - التعميم. ٤ - التركيب أو الإدماج.

ومن الناحية الشكلية فإن كلتا القاعدتين الأولىين هما الإلغاء (الحذف) وكلتا القاعدتين الأخيرتين للإحلال (الاستبدال).^{١٣١} ويمكن إجمال شرحه لهذه القواعد فيما يلي:^{١٣٢}

١ - قاعدة الحذف: حذف معلومة غير جوهرية. فجملة مثل: «مرت فتاة ذات ثوب أصفر» تتضمن ثلاث قضايا: ١ - مرت فتاة. ٢ - ترتدي ثوبا. ٣ - كان الثوب أصفر.

ويمكن إجرائها إلى: «مرت فتاة ترتدي ثوبا» أو: «مرت فتاة». وذلك «حين يكون من غير الضروري التفسير النص القوي» أن يُعرف أن الفتاة ارتدت ثوبا (وليس جينز ولا بلوزة). أو أن الثوب كان أصفر (وليس أزرق).^{١٣٣}

٢ - قاعدة الاختيار: حذف قضايا هي من قبيل الفرصيات السابقة. أو التوابع اللاحقة لقضية أساسية. سلسلة مثل:

أ - عدا بيتر إلى سيارته. ب - ركبها. ج - سافر إلى فرانكفورت.

يمكن حذف أ، ب واختيار ج فقط: «سافر بيتر إلى فرانكفورت». إذ «بناء على معرفتنا العامة حول التنقل وقيادة السيارات» نؤكد أن المرء يجب أولاً إلقاء ركب في السمر من مكان إلى آخر أن يتجه إلى السيارة ثم يركبها.^{١٣٤}

٣ - قاعدة التعميم: إحلال قضية جديدة أهم محل قضايا متضمنة في هذه القضية. قضائيا مثل:

أ - على الأرض دمية. ب - على الأرض قطار قطبي. ج - على الأرض مكعبات.

يمكن أن يحل بدلا منها جميعا: «على الأرض لعب».

٤ - قاعدة التركيب أو الإدماج: وهي تشبه قاعدة الاختيار. غير أنها تحل معلومة جديدة محل معلومات قديمة. مثل:

أ - ذهبت إلى محطة القطار. ب - اشترت تذكرة سفر. ج - انشريت من الوصفه. د - صنعت إلى القطار. هـ - تحرك القطار.

حيث يمكن أن نحدد هذه السلسلة التي يمكن أن تتفرع أكثر من ذلك: في: ركب القطار. ولا يعني استخدام القاعدة أن القراء يصلون إلى تفسيرات أو نتيجة واحدة (بنية كبرى واحدة). ذلك لأن ما هو مهم أو جوهرى يختلف فيما بين القراء باعتبار كثرة بل يختلف عند القارئ الواحد من مرحلة إلى أخرى أو من موقف إلى آخر. يقول فان ديك: «يمكن أن يعني قراء مختلفون تفسيرات كبرى مختلفة نص ما. ونظرا إلى أن لكل قارئ. في كل فترة. معارف وآراء ومواقف واعتقادات ومهام وأهدافا أخرى. فيمكن لذلك أن تختلف التسمات. أي ما يستثمر أنه مهم فيما لاختلاف القراء»^{١٣٥}. كما أن ما هو مهم يختلف باختلاف نوع النص والسياق التداولي. «فعلى سبيل المثال تتطلب القواعد العرضية للحكي أن حدثا ما - عاما -

يصير ضرورياً في وقت محدد للحكي، ويصير هذا الحدث، من خلال ذلك، في هذه الحال أكثر أهمية من ظاهر الأشخاص الفاعلين أو فيود الطئس. ولذلك ما يجب أن يفرزه استخدام القواعد الكبرى هو قضية حديثة، وليس وصفاً للحال^{٣١}.

وقد تأتي العلاقة فيما بين المفاهيم أو الأحداث في «عالم النص» على نحو ما هي عليه في «عالم الواقع» أو المعرفة المختزنة في الذاكرة. وقد تأتي على نحو مقابر أو مخالف بدرجات متفاوتة. وفي الحال الأولى لن يحدث إرباك، لكن نقل درجة إثارة الانتباه أو الاهتمام بلفة وزود عناصر الجدة. وفي الحال الثانية يكون العكس. فعشلاً «إذا اشتمل عالم نص ما على جذع شجرة... فإن ذلك لا يظهر إلا قليلاً من الاهتمام، لأن ذلك سبق اختراجه في ذهن من حيث هو وصلة محددة من نوع «جزء من...» Part of...» فإذا فُصِّت إلى الشجرة جذوع متعددة، فإن ذلك سيجعلنا أكثر اهتماماً. على الرغم من أنه لا يخلو من إرباك... فإذا كانت الشجرة من دون جذع أصلاً، فإنها على أي حال تتفرع في الهواء، وهنا نتوجس من التعارض بين ذلك وبين الوصلة المحددة... وتوقع نفسيراً، أو تعرض أننا أمام نص خرافي جداً^{٣٢}. وتكسب المفارقة بين عالم النص وعالم الواقع، أو معرفة النص والمعرفة المختزنة، النص عاملاً من عوامل النصية. وهو «الإعلامية Informativity...» وتعني «المدة أو التفرع الذي توصف به المعلومات في بعض المواقف»^{٣٣}. وتتمرج «إعلامية» عالم النص حتى تبلغ أصلاًها في المرتبة الثالثة، وذلك «عند الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاختيار»^{٣٤}. ويحدث هذا التبديل إثارة للاهتمام، كما يحدث معكّنات قد أعرق عملية الاتصال. مثال الانقطاع والفجوات والتضاربات. ويمكن للمجازات الأصلية أن تكون عناصر من المرتبة الثالثة. والجزء «أأخوذ من قصيدة ديوان توماس... الذي يقول:

In the still night, when only the moon reigns.

يتم لنا فعلاً غير متوقع أبداً، أو عاطفة للقمر ليست في المعلومة المختزنة لدى أي قارئ، فيجب على القارئ إجراء صراع هذا الجزء اللطيف أن يندمج العنصر المشكل مثلاً باستنتاج: ١- أن سطح القمر يشبه وجه شخص غاضب يعين شاحنتين وهم مفتوح. ٢- أنه من المعتاد تقليدياً أن القمر يسبب الجنون، ومن هنا يسبب الغضب لدى الناس. ٣- أن القمر حين يرمع نوره في كل اتجاه يشبه شخصاً غاضباً يلقى بالأشياء من حوله، وعلم جراً. ومن هنا يظهر المجاز الأصلي مفارقة قابلة للحل بين المعلومات التي هي النص المعروض والمعلومات المختزنة في وقت سابق. ولا توجد حاجة إلى تعبير حرفي معين يصل إلى النتيجة نفسها التي يصل إليها المجاز... والمفارقة تقع تحت البنية السطحية، وربما كان خفيها غير قابل لتحديد. كما رأينا في الجزء القتمس من قصيدة توماس. ويمكن لإعادة التعبير حرفياً أن يكون إظهاراً له أو سوء عرشي^{٣٥}.

ثمة حاجة - إذن - إلى خفض الكثافة الإعلامية ذات الترتيب الثالثة، ويتخذ الخفض - فيما يذكر دي بوجراند - ثلاثة أشكال:

- 1 - خفض رجعي
- 2 - خفض تقدمي
- 3 - خفض خروجي.

تحدث منهم مخير مثل التفيض على الإنسان من دون تحذير مسبق أو سبب واضح، يمكن تفسيره بالرجوع إلى الأفعال التربوية العهد. فقد يكون منها ما يبرر التفيض (خفض رجعي)، أو الانتظار حتى تظهر النهاية بالسبب (خفض تقدمي)، أو محاولة لتذكر حالات قبض فيها على شخص بسبب خطأ في تحديد هويته (خفض خروجي)¹³⁴. ويلاحظ دي بوجراند كثرة ورود البدائل غير المحتملة في النصوص الأدبية الحديثة، بحيث أصبحت - في أحيان كثيرة - نصوصا ذات كثافة إعلامية من الترتيب الثالثة التي تستعصي على الخفض، ويُرجع هذا الاستعصاء لدى بعض الناقدين إلى كثرتهم مثل هذه النصوص من منظور الاتصال المتعدد، أي عدم مراعاة خصوصية الاتصال الأدبي، ومع ذلك فإننا بالنسبة إلى نص - أو موقف شمل استصراحيته باطراد إلى نقطة الأتيار - نجد الصياغة تتسم بتناقض وهي داخلي *intertextually* *procedural* فلا يتقبلها لهذا السبب إلا القراء غير ذوي الدربة، وما يستحق للملاحظة أن نقاد الأدب قد شرعوا بدلا من ذلك في شرح *Financiers* طنة عرقية، وربما كان ذلك أكبر خفض في التاريخ¹³⁵.

وقد اتخذ دي بوجراند «عالم النص» مقاربا أساسيا من معالجات التصنيف النوعي للنصوص، إذ تختلف الخصائص الغالبة على هذا العالم باختلاف أنماط النص. وقد أوضح ذلك بالتطبيق على الأنساق التقليدية للنصوص: النصوص الوصفية، نصوص القصص، النصوص الجدلية، النصوص الأدبية، النصوص العلمية، النصوص التعليمية، نصوص المعادلة. وفيما يختص بـ «عالم النص الأدبي» رأى دي بوجراند أن هذا العالم مفارق للعالم الواقع، وأنه يعيد تنظيم العلاقات فيما بين المفاهيم أو الأحداث أو المواقف الموجودة في عالم الواقع. وهو أمر يقتضي إحداثيات معينة على مستوى كل من الإنتاج والتلقي. يقول دي بوجراند: «وفي النصوص الأدبية يبدو عالم النص في علاقة تبادلية مقننة مع الأنماط القاسية من المعلومات حول العالم الواقعي الشبوي، والمقصود هنا حد بعض النظرات الشاذة إلى تنظيم العالم الواقعي بواسطة التبادلات وإعادة الترتيب، والوصلات في أحداث العالم الواقعي ومواقفه تعد من وجهة النظر الإجرائية مشكلات *Problematised*، لأنها تعد عروضا لتشكل محتمل... لأن أحداث عالم النص ومواقفه ربما يجري تنظيمها مرتبطة بوسائل مختلفة (وإن لم تكن بحاجة إلى ذلك)، وتصبح النتيجة لدى منتج النص زيادة في التعقيد *Motivation* من أجل الوصلات كما تصبح لدى المستقبل زيادة في التركيز *Focus* عليها. هذا التركيز الإشكالي يفصل حتى بين الأدب الواقعي (الذي يبلغ حد الفن الوثائقي العالَم)، وبين التقارير البسيطة حول المواقف وما يتصل بها من أحداث»¹³⁶.

وقضية التصنيف النوعي للنصوص هي من القضايا الأساسية التي يشغل بها «علم النص» وهي - كما يرى علماء النص - قضية جد معقدة وشائكة. وفي هذا الإطار يقدم هان ديك مفهوم «البنية العليا» وهي «نوع من المخطط المجرد الذي يحدد النظام الكلي للنص ما¹⁴ أي البنية العامة للنص. وقدم هان ديك - بشكل مبدئي - تصوراً شكلياً لتحديد أو وصف هذه البنية مع تطبيقه على أنواع معينة من النصوص: الحكيم الطبيعي (أي الذي يرد هي الاتصال النوعي)، الحجاج، المقالة العلمية. منبهاً إلى أن تحديد البنية العليا لمختلف أنواع النصوص يحتاج إلى «نظرية» مستلزم تكوينها تجارب وملاحظات تستغرق زمناً طويلاً¹⁵. كما حاول هان ديك وغيره من علماء النص التماس بعض المفاتيح الظاهرة التي تشير إلى نوع النص والبنية العليا. وذلك مثل: العناوين الرئيسية، العناوين الفرعية، اسم الكاتب، تراكيب وعبارات افتتاحية مثل: «باسم الشعب» كان ياما كان، سيدي المحترم المدير... عيبيني ماري...¹⁶، ولا يتسع المقام هنا لتقديم ما قدمه هان ديك في شرح مفهوم البنية العليا، وكيفية وصفها، واسمها الإمبريقية وغير ذلك.

وبعد فإن «علم النص» إذا كان يبعد عن الاختصاصات العلمية المطبقة، فإنه يفيد أيضاً بحكم اتساعه لدراسة النصوص بجميع أنواعها، فلما يقدمه علم النص من أسس ومفاهيم وإنجازات يفيد في دراسة أو تحليل الخطاب القانوني، الخطاب السياسي، الخطاب الفلسفي، الخطاب التعليمي، الخطاب الأدبي... إلخ.

(٢)

أما أبرز تحليلات «علم النص» في الدراسات النقدية العربية الحديثة، فهي - حسب لاريج صندوقها:

١ - الدكتور محمد خطيب: استقرت النص: مدخل إلى انسجام الخطاب.

٢ - الدكتور سعد مصلوح: نحو آخرومية للنص الشعري: دراسة في قصيدة جاهلية.

٣ - الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص.

وتشترك الدراسات الأُوليان في التركيز على بعض مفاهيم «علم النص» واختبارها، وهي المفاهيم المتصلة بمسألة «ترابط النص»، وإن جاءت معالجتها متباينة كما ونوعاً. أما الدراسة الثالثة، فهي تتسع سمياً إلى تأسيس وعي بالبلاغة الجديدة في نفسها المعرفي الخاضع لهيمنة «المعرفة العلمية»، وهي بلاغة نص في دائرة الخطاب، وتزوب - في نهاية الأمر - في علم النص.

رأى مؤلف «المفاهيم النص: مدخل انسجام الخطاب» أن مسألة «ترابط النص» تشغل موقعاً مركزياً في الأبحاث والدراسات التي تفرج في مجالات تحليل الخطاب والمفاهيم

الخطاب/النص. ونحو النص. وعلم النص^{١٤} من ثم يركز على هذه المسألة. وهي تقع - كما نعلم - على مستوي ظاهر النص (الحيك cohercion)، ومستوي عالم النص (الحيك coherence). وقد وضع المؤلف مصطلح «الاتساق» مقابل مصطلح «cohesion»، ومصطلح «التسجام» مقابل مصطلح «coherence». ويشير العنوان الفرعي للكتاب (مدخل إلى انسجام الخطاب) إلى أنه مخصص إلى «التسجام - الحيك coherence». وهو أمر يؤكد السؤال المركزي للكتاب: «كيف ينسجم الخطاب الشعري؟ هل تكفي الأدوات والمفاهيم المقترحة من قبل الغربيين لدراسة وصف انسجام الخطاب الشعري الحديث؟^{١٥}». والجزء الأول من السؤال وارد ومقبول، شريطة - كما يعلم علم النص - الأخذ باعتبارات كثيرة: الزمن والمكان والمثالي والكتابي الشعر (عمودي، تقيلي، قصيدة نثر). وبالمجمله السابق، أما الجزء الثاني من السؤال، فإنني لا أرى أن تنتظر من النظرية - أي نظرية - أن تقدم الجواب الكافي الشافي، وإنما تنتظر أن تقدم إسهامات بأشكال ودرجات متفاوتة. كما أن «علم النص» بحكم اعتماده على مبدأ دراسة اللغة في الاستعمال، لا يعتمد صيغة القاعدة الحاكمة الأبدية، وإنما يعتمد صيغة الفروضيات القابلة للبحث والتعريب.

وقد اقتضت الإجابة عن السؤال المركزي - كما يقول المؤلف - «فتح مسير ثلاثة أبواب: الباب الأول خصصناه لعرض «جهد الباحثين الغربيين» وقد قسمناه إلى أربعة فصول: طوقنا في الأول منظور التسميات النصية الذي تتبعه التيارات النصية، وفي الترتيبات نعرض لهذا المنظور م. أ. ك. هاليداي، وفيه حسن، المسمى الاتساق في اللغة الإنجيلية. الفصل الثاني سمعناه منظور لتسميات الخطاب، وقد استعرضنا فيه بشكل مركز الفرضيات التي بحثها هولندي أ. فان ديرك، من خلال كتابه: «النص والسباق... أما الفصل الثالث، فقد عرضنا فيه منظور تحليل الخطاب. والفصل الرابع خصصناه للدكاء الاصطناعي... الباب الثاني: كان محاولة - مساهمة في الإجابة عن سؤال مشروع: ألا يمكن أن نجد في التراث العربي للربط أساساً بالممارسة النصية مساهمات قابلة لأن تدرج في تسميات الخطاب بصفة عامة، وفي انسجام الخطاب بصفة خاصة. وهكذا حرصنا اهتمامنا في البلاغة والنقد الأدبي والتفسير... وبناء عليه انقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول: أما الأول، فتخصص للبلاغة... والفصل الثاني... للنقد الأدبي... أما الفصل الثالث من هذا الباب فاستخصصنا فيه بعض التعريفات الواردة بالنسبة إلى بحثنا، والتصلة بعلم التفسير وعلم القرآن... أما الباب الثالث، والأخير من هذا البحث فتحليل لنص شعري حديث (خارج الكلمات الغربية) للشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس). وقد كان هدفنا المركزي من هذا الباب هو اختبار المفاهيم التي اقترحها الغربيون لوصف انسجام النص/الخطاب^{١٦}». وواضح أن هذا المسير عسير وخطير، إذ هو في حقيقة الأمر مسيرات معقوبات بكثير من المزالق. يثقل على نفسه - وربما يظلمها - من يطونها

وحيدا وفي رحلة واحدة. وفيما يتعلق بعرض المؤلف للمفترحات القريبة، أراء في مجمله موفقا في ثلاثة أمور:

الأول: اختيار التعامل العروضة، فكل واحد منها مصدر أساسي يمثل بشكل جيد المنظور الذي يلتقي إليه.

الثاني: الوقوف على أفكار جوهرية في هذه النماذج.

الثالث: عرض هذه الأفكار بشكل يمس - في غالب الأمر - استعمالها.

غير أن في ملحوظات، منها ما لا يجوز نفي الطرف منه:

الأولى: القول بإمكان ما هو غير ممكن.

قال المؤلف - في مستهل عرضه لكتاب «تحليل الخطاب» لبراون وويل: «من الممكن عادة أن نسمي كل مقاربة تتخذ لها موضوعا الوصف وحدة لقوية أكبر من الجملة تحليلا للخطاب، بمعنى أن تصنيف هذه المقاربة أو تلك ضمن تحليل الخطاب، يعني أساسا على الوحدة القوية المحللة وحدها»^{٣١}. وهذا غير ممكن بإجماع علماء النص، إلا - كما سبق الإشارة في فقرة ١ - لا اعتبار للحجم أو الكم في تصنيف النص أو الخطاب. وإنما الاعتبار أن النص حدث انساني، وعلى هذا فالمقاربة التي نأخذ بهذا الاعتبار وما يستتبعه من أمور وإجراءات، تصنف في إطار علم النص أو تحليل الخطاب^{٣٢}.

الثانية: الجمع بين امرين من حيث لا يحتسبان.

قام المؤلف في نهاية عرضه للدراسات القريبة برصد كل من المشترك والمختلف فيما بينها. وهو برصد في مجمله صحيح. لكنه جمع بين كتاب «الانساق في اللغة الإنجليزية» لهابيدي ورفية حسن، وكتاب «النص والميدان» لسان ديك، من حيث «إنهما يدرسان الانسجام كشيء معطى»^{٣٣}. أي لا اعتبار للمور الفارز. وأشكل في دراسة الكتاب الأول للانسجام بوصفه شيئا معطى أو حتى يظهر هذا الوصف، لأن الانسجام ليس موضوع هذا الكتاب، وإنما موضوعه «الانساق» Cohesion in English. أما كتاب «النص والميدان» فضبه أكد فلان ديك إنراج المستوى التداولي في تحليل الخطاب، وهذا إنراج - كما يقول الدكتور محمد خطابي نفسه في عرضه للكتاب: «سيمكن من إعادة بناء جزء من التفتيشات التي تجعل الأقوال مقبولة تداوليا، وبصير آخر متبستها بالنظر إلى السياق التواصلية الذي شغل فيه»^{٣٤} أي هذا إلغاء الفارز^{٣٥}. ويقول المؤلف في عرضه لبحث الانسجام عند فلان ديك: «يقر فلان ديك أن خطاب اللغة الطبيعية إذا فهم بخطاب اللغة الصورية، يُعد غير صحيح أو قل يُعد ضمتيا، مما يدفع المختصين - الفارز إلى استغلال آلة الاستدلال في بعض الأحيان لفهم وتاويل الخطاب»^{٣٦}. فالفارز - إذن - يستكمل نواقص الخطاب من أجل فهمه وتاويله. كما أبدى الدكتور محمد خطابي نفسه اعتمادا بعرض ما ذكره فلان ديك من عمليات يقوم بها الفارز لتحديد البنية

الكلمة (البنية الكبرى)، معطشاً عرضه بقوله: «نظمت مما تقدم أن لكل خطاب بنية كلية ترتبط بها أجزاء الخطاب. وأن الشرائع يصل إلى هذه النتيجة الكلية عبر عمليات متنوعة تشترك كلها في سمة الاختزال- على أن البنية الكلية ليست شيئاً معطشاً، حتى إن كانت هناك بنيات متنوعة أو مؤشرات على وجود هذه البنية، وإنما هي مفهوم مجرد (حدسي) به تتجلى كلمة الخطاب ووحدة»^(٣٢). (وانظر فقرة ١ - ٣).

الثالثة: التفارقة بين امرين من حيث لا يتوقعان،

في مقابل الجمع السابق، جمع المؤلف بين دراسة بران وويل (تحليل الخطاب) ودراسة شافك وسميت عن «الذكاء الاصطناعي»، من حيث: أ - إنهما يهتمان بالانسجام في النص متطورياً إليه من جهة التفكي. وذلك بدراسة العمليات التي يوظفها هذا الأخير لبناء انسجام النص. ب - إنهما يستعملان مفاهيم متماثلة (في بعض الأحيان) مثل معرفة العالم والذوات والأطر. ج - إنهما مما يعتبران الانسجام مرتبطاً بالقدرة على الفهم والتأويل^(٣٣).

وما ذكرناه عن طان ديك في الملحوظة السابقة يدخله بقوة في نقطتي (أ، ج) من هذا الجمع، أما النقطة (ب) فهو داخل فيها بقوة أشد، ذلك لأن طان ديك، بنص عبارة الدكتور معبد خطابي في عرضه لكتاب «النص والسياق» يستعير أدواته وكثيراً من وسائل القاربة من مجالات مختلفة: مثل الفلسفة والمنطق الفلسفي وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي. ويبدو تأثير هذه المجالات جلياً في مباحثته لبعض الخطابات المدروسة طوال مؤلفه. إذ كثيراً ما يلجأ إلى الصياغة المنطقية لبعض «القواعد» أو القيود التي تحكم مظهراً معيناً من مظاهر الخطاب، أو هي انكائه على معانيم مثل معرفة العالم أو العوالم الممكنة أو الإطار... إلخ^(٣٤) (وانظر فقرة ١ - ٢). وأخيراً فإن كل هذه الدراسات تجتمع في إطار علم واحد شامل هو «علم النص».

يؤمن المؤلف بأن علوم البلاغة والنقد الأدبي والتفسير هي التراث العربي تنتمي إلى «لسانيات الخطاب». وذلك لأن هذه العلوم «تواجه (تتكلم لها موضوعاً) وحدة لغوية أكبر من الجملة، رغم تفاوتها في استحضار مقتضيات التواصل لقاء مواجهة الخطاب»^(٣٥).

وبالبلاغة تعاملت مع الأنواع الثلاثة للخطاب (الخطبة، القصيدة، القرآن الكريم). للكشف عن الظاهر البلاغي الوظيف في الإقناع، إضافة إلى الإمتاع. والنقد الأدبي في اهتمامه بالخطاب الشعري تضمن إشارات تتصل بمفهوم «الانسجام» والتفسير كشف كثيراً من العلاقات بين الآيات. لكل هذا، توجه المؤلف في الباب الثاني إلى هذه العلوم، «لتنظر كيف تناول القدماء انسجام الخطاب أدوات وعلاقات وفيرها»^(٣٦). وقد سبق أن ذكرت في الفقرة السابقة (الملحوظة الأولى) أن اتساع القاربة لوحد لغوية أكبر من الجملة غير قليل وإدراجها في «لسانيات الخطاب أو النص» ولزيد من التأكيد أورد طول دي بوجراند: «يمتد أن

دور اللسانيات النص، الذي تتزايد أهميته باطراد في دراسة اللغة في كثير من البلدان، يشير إلى تحول في الفكر Paradigm shift على حد تعبير توماس كوهين (1990). فالانشغال السابق بالجعل التوضيحية المنعزلة عن مواقف النصوص الاتصالية يتحول إلى اهتمام جديد بحدوث التحولات الطبيعية للغة، أي بالنص Text، إذ ربما اشتملت وقائع استعمال اللغة على تركيب سطحي من كلمات مفردة، أو جمل مفردة، ولكنها تقع في نصوص، أي في أشكال من اللغة ذات معنى قصد بها الاتصال To communicate. ودلالات هذا التحول في مجالات البحث باللغة الأثر حقا، فمن لا يتحول عن استكشاف الألفاظ إلى استكشاف الأطوار من نماذج اللغة فحسبه وإنما نجعل الاهتمام أيضا يتجه إلى إجراءات الاستعمال utilization processes للغة الاتصال، بدلا من التركيز على الصيغ المنعزلة في الدهنية^(٥).

وبالنسبة إلى البلاغة العربية، فمعلوم أنها في مجملها بلاغة الجملة أو الشاهد أو المثال، وإنما - خاصة في مرحلة السكاكي وأتباعه - كانت نظمية افتراضية تقيدية، لا اعتبار عندها في دراسة الظواهر البلاغية لقروى النسبية والتوعية، من حيث الزمان والمكان والوقف ونوع النص وغير ذلك، وذلك أمس ذاتي على النقيض من أمس «لسانيات النص» وعظم النص، وقد وقف المؤلف على التفاتاته جيدة عند عبد القادر السكاكي في درسهما الفصل والوصل، مستخلصا ما يكون بين الجمل من علاقات نحوية ودلالية وتداولية، وكان الصحيح من هذا الاستخلاص - فيما أرى - استخلاص العلاقات النحوية والدلالية، مثل علاقات إداولية، فهو علاقة «الجملة الخيالية» التي بنى عليها السكاكي التسوية القرآنية في قوله تعالى: «أفعلا ينظرون إلى الأبل كيف خلقت، وإلى السماء كيف رفعت، وإلى الجبال كيف نصبت، وإلى الأرض كيف سطعت»^(٦). كما وقف على التحليل الجيد لعبد القاهر الجرجاني لتمثيل (التشبيه التمثيلي) خاصة في قوله تعالى: «وإنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء، فاحطط به نبات الأرض، مما يأكل الناس والأنعام، حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها، أننا أمرنا ليلة أو نهاراً، فجعلناها حصيداً كان لم تنن بالأمس»^(٧). كما رصد المؤلف بعضاً من هتون البديع بوصفها مسبوكة في «الانساق المعجمي» وهي^(٨) الطائفة: رد العجز على الصدر، التكرير (عند المتكلم/مستمع)، ويشمل غده - ضمن ما يشمل: ١ - البناء، ٢ - تكرار اللفظ والمعنى واحد، ب - البناء بطريق الإجمال والتفصيل، ٣ - المناسبة، إيراد المعنى وما يليق به، ٤ - إسراد الملائم، ب - إيراد التخصيص، ج - الاتجار، د - التشبيب.

أما فيما يخص النقد الأدبي، فإن المؤلف يورد إشارات الجاحظ، وأبي هلال العسكري والحقاني إلى ضرورة الترابط والتلاحم^(٩)، حيث اهتم الجاحظ بالتلاحم الصوتي في الشعر.

(٥) سورة القاشية: الآية ٢٢ - ٢١.

(٦) سورة يونس، الآية ٢٤.

بـ «يحيت» بحري على اللسان كما يجري الدعاء». كما اعتم كل من أبي هلال العسكري، والحاتمي بـ «حسن النظم» في الشعر. بحيث «ينظم القول فيه انتظاماً، يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه فقلقه، بمادة أبي هلال، أو بحيث تكون «القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أجزائه ببعض» بمادة الحاتمي. ومثل هذه الإشارات والاهتمامات إنما هي - كما يذكر المؤلف - اهتمامات جزئية من ناحية. ومن ناحية ثانية فإنها كانت طريقة النظر دون طريقة التمسك يقوم عليها التلاحم أو التماسك^{١٢٦}. ولم يأت الاهتمام بكيفية القصيدة وطورة التماسك - فيما يحكم المؤلف، وأيده في ذلك - إلا عند حازم القرطاجني في تحليله القصيدة اللغوية «غالب فيه الشوق والشوق أغلب» من ثم وقف المؤلف عند ما قدمه حازم من هاتين (تماسك الفصل وشروطه) وترتيب الفصول إلى بعض». والمؤلف يحس بيوت التماسك إلى بعض، وتماسك الفصول، مستخلصاً علاقات كثيرة متنوعة، منها ما هو صوتي (تناسب المسموعات)، وما هو معنوي (تناسب المفهومات)، كملاقات: التثاني، والمصيبة، والتنسيبية، والجزاء - الكل، والخاص - العام. ومنها ما يرجع إلى اعتبارات تداولية - جمالية (علاقة الكشف بالعرض، علاقة ترتيب فصول القصيدة بما يكون لنفس به رعاية)^{١٢٧}.

وكل هذا أمر جيد وعظيم، من حيث إنه يعطي بعضاً من أوجه الاتساق والانسجام، وأرى أن الأمر سيكون الجود وأفيد لو وقفنا على أفكار حوزية شكلت معالم بارزة في الفكر البلاغي والنقدي عند العرب، كالفكرة «العلم» عند علماء القاموس الجرجاني، وفكرة «القلم» عند السكاكي، وحاولنا تطويرهما (أما) من منظور نصي، بحيث ننظر بالنظم من «نظم الجملة» إلى «نظم النص»، وننتقل من معالجة «القلم» بوصفه نظاماً افتراضياً إلى معالجته بوصفه واقعاً عملياً، مع توسعة عناصر القلم لتشمل القوسل والمكتفي والزمان والمكان وهذه الاتصال ونوع النص. واعتقد أن الجمع بين هاتين الانتقالتين وهذه التوسعة هي صيغة واحدة، سيحقق تطويراً كبيراً نوعياً في أن: إذ سنضع - حينئذ - للنص بصنوياته النوعية والدلالية والتداولية (النص والسياق).

والثراء الأرحب والأجل في الكشف عن أوجه الترابط والتماسك كان في «علم التفسير» و«علم التماسك» من علوم القرآن الكريم، حيث الاتساع والتمعن في كشف أوجه الترابط بين الآية والآية، وبين مفتاح السورة وخاتمها، وبين خاتمة السورة ومفتاح السورة التالية لها، وبين السورة والسورة، وبين أم الكتاب (المائدة) وسائر سور القرآن كلها. ولم يكن أمام المؤلف إلا هذا النهج - وقد خصص له فصلاً واحداً - إلا أن يأخذ بقطرات منه، فوقف على بعض من أوجه الترابط في سورة البقرة، كما جاء في تفسير: الكشاف للزمخشري- التفسير الكبير لسهر الدين الرازي، وتفسير التحرير والتويراين عاشور. ووقف على بعض من أوجه التناسب بين الآيات كما جاء في «البرهان في علوم القرآن» للزركشي. وبعض من أوجه تناسب

الصور . كما جاء في «الاتقان هي علوم القرآن» للسيوطي. وقد لخص المؤلف في نهاية الفصل ما استخلصه من الوسائل والعلاقات التي ينسجم بها الخطاب القرآني العظيم، مصنفاً إياها في ثلاثة مستويات:

١ - المستوى النحوي: - المصنف - الإحالة - الإشارة.

٢ - المستوى المعجمي: التكرير ووظيفته - بناء الصورة على حرف أو حروف.

٣ - المستوى الدلالي: - موضوع الخطاب - تنظيم الخطاب - ترتيب الخطاب - العلاقات: البيان والتفسير - الإجمال والتفصيل - العموم/الخصوص^(١٢٤).

وأحمد للمؤلف أن نبه أمثالي إلى هذا التراث العظيم، وهو - فيما أرى - من الخصوبة والثراء ما يجعله حنياً بأن نلجأ له دراسات.

ونعود في الباب الأخير من الكتاب إلى سؤاله المركزي، كيف ينسجم الخطاب الشعري؟ هل تكفي الأدوات والمناهج المقترحة من قبل الغربيين لدراسة - وصف اتسجام الخطاب الشعري؟ حيث يعالج المؤلف قصيدة أدونيس (فارس الكلمات الغريبة)، ممثلةً بصياغة الإطار النظري الذي سيمرر على يديه في التحليل. وقد استخلص هذا الإطار من إدماج المقترحات الغربية والمقترحات العربية، مصنفاً إياها في أربعة مستويات، مضافاً إليها مستوى خامساً اقتضته خصوصية الخطاب الشعري (المستوى البلاغي).

١ - المستوى النحوي: أ - الإحالة ب - الإشارة ج - أدوات المقارنة.

د - المصنف. هـ - المصنف. و - الاستبدال.

٢ - المستوى المعجمي: أ - التكرير/البناء. الثانية. ود التجر على العنبر).

ب - التضام ج - الطبقة

٣ - المستوى الدلالي: أ - مبدأ الاشتراك (الجامع العقلي والوهمي)

ب - العلاقات: الإجمال / التفصيل. العموم/الخصوص.

ج. موضوع الخطاب. د - البنية الكلية. هـ. التفسير.

٤ - المستوى التداولي: أ - السياق وخصائصه.

ب - المعرفة الطفلية (الأطر... الجامع الخيالي. التضام النفسي).

٥ - المستوى البلاغي: - الاستعارة (العنايق الاستعارية)^(١٢٥).

ونترك - بادي النظر - من هذا الإطار وما فيه من إدماج. أن التحليل لن يقتصر على ما طرحه السؤال المركزي، بل يتصعح لأحشبار الأدوات والمناهج الخاصة بكل من الاتسجام والاتساق، والوارد في كل من المقترحات الغربية والعربية.

وقد جاء التحليل في أربعة فصول، جامعاً المشيوعين الأولين في فصل، ومفرداً لكل مستوى من المستويات الثلاثة الباقية فصلاً، وخلاصة ما أراء في هذا التحليل، أنه في مجمله التسم

الفتوحات الضاعفة «التوازني»، وجسورة الربط بين الانساق والسياق، والإشارة إلى اختلاف السياق باختلاف نوع النص. وأن الأهم هو الانسجام^(١٣)، وإوافقه على ما اقترح وأشار، لأنه موجود فعلاً في «علم النص».

وحسب هذه الدراسة أنها - فيما أعلم - أول دراسة عربية في هذا المجال، وأنها اجتهدت كثيراً جداً وإن لم تصب بقدر ما اجتهدت، ولعلنا نجد في دراسة أخرى درجة أعلى في الاجتهاد والإصابة.

٢ - ١

وثاني دراسة الدكتور سعد مصطوح «نحو أخرومية للنص الشعري - دراسة في قصيدة جعفرية» في إطار محاولاته الجادة الرصينة لإرساء منهج لساني في نقد الأدب العربي^(١٤). وتصرف دراسته هذه إلى اختيار أولي لكل من السبك collection، والحيك coherence، بوصفهما معيارين من معايير القصيدة وبمفهوميهما عند دي بوجوات ودريسلر (راجع قفرتي^(١٥)، ١-٦)، أما مجال الاختيار، فهو قصيدة «الرقش الأصفر» عن محبوبته «هند بنت عجلان» والقصيدة مكونة من عشرين بيتاً جاءت - كما هي الحال في الشعر الجاهلي - خالية من التقسيم إلى فقرات أو وحدات. ورأى صاحب الدراسة أهمية الحاجة إلى التقسيم، إلا بين عن المحاور الدلالية للقصيدة. ويثبت أنه إنكشف عن العلاقات بين عالم النص وظاهره، وعلى هذا تمحورت الدراسة حول ثلاثة أساطير أساسية هي:

١ - التقسيم. ٢ - السبك. ٣ - الحيك.

اتخذت الدراسة من ظاهر النص مفتاحاً لتقسيم عالم النص إلى محاور دلالية، فكان هذا المفتاح (تحولات الضمائر الشخصية) على مستوى النص، حيث جرى الالتفات من ضمير إلى آخر، ومع كل التفتة يبدأ موضوع جديد: «في أبيات الخمسة الأولى يحدث الشاعر عن رسوم أبنه عجلان وأهلها الذين بادوا، ويشكل ضمير المتكلم مظهراً دالاً على زاوية الرؤية المحورية هنا... ثم نضعونا النقلة نحول الضمير إلى الخطاب حديثاً عن أبنه عجلان في أبيات من السادس إلى الثامن... ثم تأتي النقلة الثالثة الفاحشة لتحولات الضمير الشخصي في البيت التاسع وما تلاه إلى الثاني عشر، عوداً إلى ضمير المتكلم، حيث يتحدث الشاعر عن ذات نفسه... أما النقلة الرابعة، التي تبدو مفاجئة أيضاً، فتبدأ من البيت الثالث عشر في شكل تحول من التكلم إلى الخطاب حديثاً عن الشاعر إلى ذات نفسه... ومرة أخرى يلتفت الشاعر عن الخطاب الموجه إلى ذات نفسه على مذهب التحرير إلى حديث عن ذات نفسه بضمير المتكلم الصريح في بيت هو السادس عشر. وهو المفتاح الضابط لزاوية الرؤية في بقية أبيات القصيدة^(١٦)، وعلى هذا قسمت دراسة القصيدة إلى خمسة أقسام:

(١٥) انظر له الأسلوب: دراسة لعمية إحصائية، ص ٩، ١٢، ص ٩٩.

الترتيب	الأبيات	الضميم	الموضوع
١-	١ : ٥	التكلم	رسوم ابنه عجلان وأهلها الذين بدوا
٢-	٦ : ٨	الغالب	ابنة عجلان
٣-	٩ : ١٢	التكلم	حديث الشاعر عن ذات نفسه
٤-	١٣ : ١٥	المخاطب	حديث الشاعر إلى ذات نفسه
٥-	١٦ : ٢٠	التكلم	حديث الشاعر عن ذات نفسه

وعلى الرغم من أنني لاحظت في القسم الأول من القصيدة غلبة لضميم الغالب (والاسم الظاهر الذي ينزل منزلة)، حيث تكرر سبع مرات، بينما ضمير التكلم تكرر أربع مرات، وهي غلبة تتفق والحديث عن الغالبين (رسوم ابنه عجلان وأهلها الذين بدوا)، مما يفتي عليه إمكان دمج القسمين الأول والثاني في قسم واحد - على الرغم من ذلك، فإني أسجل لضميري تلك الالتفاتة الذكية لطاهرة الالتفات على مشغول النص - ويمكن تسليتها الالتفات النصي - واستثمارها في تقسيمه، وربط الدراسة الالتفات - أيضاً - بكافة النص من زاوية أخرى. وهي أن الالتفات جسد خاصية «التحول» المهيمنة على المفاهيم الشعالية في عالم القصيدة، حيث يدور هذا العالم حول ثنائية «المعية والشتات»، كما هي البنية الثنائية:

١ - لابنة عجلان، إلا نحن معا / ولي حال من المهر نلوم؟

وثنائية (الوجد والفقد)، كما هي البنية المماسية عشر:

١٦ - كمر من أبي فروة وليلة / حل على ماله مهر غلوم

ينزل الدكتور سعد مصطوح: «إذا أخذنا ذلك في الحسبان، فإن تحولات الضمائر تقدم إلينا ضرباً من الالتفات على مستوى النص يتجاوز ما عرفه البلاغيون على مستوى الجملة أو الشاهد أو المثال، إذ يعدو الالتفات هنا مظهراً يجسد لغوي في ظاهره النص علاقة التنازع والتحول والضرورة الدائمة التي تميز المفاهيم الشعالية في عالم النص»^{١٣٠}.

أما فيما يخص بسبك القصيدة، فقد وجدت الدراسة أبرز وسائل السبك وأدناها إلى الملاحظة، مركزة على التكرار خاصة التكرار الحسي Full recurrence (سجل ذكر مفهومه في مقرة ١-١). وقد جاء التكرار الحسي لمفهومين مركزيين في عالم القصيدة، هما: ابنة عجلان، الدهر. حيث تكرر المفهوم الأول في القسم الأول من القصيدة ثلاث مرات:

- ١ - لاينة عجلان بالهؤوسوم
 ٢ - لاينة عجلان إز من معاً
 ٣ - يا لينة عجلان ما أصبرني
 لم يتعلين والعهد ظفر
 وأنى حال من الدهر تنوم
 على خطوط كسحت بالهؤوسوم^(١)

وهذا التكرار - فيما تحل الدراسة - «إلحاق يبرز به» في صدر الكلام، الذات التي هي محور القول أو «جهة الشعر» بمصطلح حازم القرطاجني^(٢)، ثم يخضع التعبير بالاسم المصريح عن هذا المفهوم (لاينة عجلان) في بقية القصيدة، ليبر عنها بضمير يحيل إليها *Asaphors* في أكثر من بيت، وبتعبير ملغس *Asaphors* (راجع مفهومها في فقرة ١-١) في البيت العاشر:

- ١٠ - من لجال نسفت موعناً
 أشعري المهر فاقلب سفير
 ثم فانيما الفارق يعود التعبير بالاسم المصريح (لاينة عجلان) في البيت الأخير:
 ٢٠ - ولتني غلل بقرؤ
 يا لينة عجلان من وقع الحومر

وقد الدراسة في تحليل هذه العودة بما جاء في «علم النص» من عملية تشييط المفاهيم في ذهن (راجع فقرة ٢-١)، يقول الدكتور سعد مشهوراً إلى هذه العودة: «ترى أكان الشاعر بهذا الصنيع يستعيد لذاكرة الثاني اسم الذات التي هي محور القول على نحو مفاجئ، ينتقل به من الحزون التشييط في الذاكرة ليحتل من جديد مكان المركز من المنظومة الفكرية للمفاهيم المهيمنة على القصيدة في فضاء عمل ذهن» ولتشتت هذا المفهوم على نحو يبدأ به أثره القاطع بعد الفراغ من تلقي القصيدة فلا ينبغي ببساطة «إرجاعه» بنكر الاسم مرة أخرى كل المفاهيم التي ارتبطت به منذ بداية القول إلى نهايته. ولتؤكد - قبل كل ذلك وبعبارة - نسبية نصه... وكأنه يضع القصيدة كلها بين قوسين»^(٣).

أما المفهوم الثاني (الدهر) فقد تكرر باللفظ المصريح خمس مرات:

- ١ - لاينة عجلان إز من معاً
 ٢ - أضحيت فزاراً وقد كان جا
 ٣ - نكبي على الدهر والدهر الذي
 ٤ - ألكال، فالدفع كالتفليس المهر
 ٥ - كمر من أخي ثرواً ولينة
 ٦ - وأنى حال من الدهر تنوم
 ٧ - في سالف الدهر أرباب الهومر
 ٨ - ألكال، فالدفع كالتفليس المهر
 ٩ - حل على ماله دهر عشومر

ثم إنه يأتي إلى البيت العاشر هيمبر، باللفظ المنسفر، عن الدهر في تسمية مبهمة تجمع كل ما سبق. وتشيط ذلك المفهوم تشييطاً يمتد أثره كذلك إلى ما بعد الفراغ من تلقي القصيدة، وذلك في قوله:

- ٢٠ - ولتني غلل بقرؤ
 يا لينة عجلان من وقع الحومر^(٤)

(١) يلحق الدكتور سعد هنا أن حديث الشاعر عن محبوبته جاء «بعبارة العاقب في البيت الأول والثاني» وجاء بمسجلة القاطب في البيت العاشر. وعلى هذا يرى «أن توسع في مفهوم الانتكاش البلاغي لتجاوز حصره في تصوير الصغير مع اتحاد الشبه، القصيدة، إليه بتعبير حبة الكلام مع اتحاد موضوع الكلام».

ويدخل مفهوم «الدهر» في علاقة وثيقة مع بنية المفاهيم الواردة في عالم القصيدة، وهي علاقة أشبه ما تكون بعلاقة الفاعل بالمفعول أو الفاعيل والفعل، يقول الدكتور سعد مصلوح: «يمكن القول بوجود ثلاثية تحكم كل المفاهيم الداخلة في تشكيل فضاء القصيدة. وهذه الثلاثية هي «الفاعل والقائل والأثر». والدهر هو المفهوم «الفاعل». وسائر ما عداه: ابنة عجلان، الليل، والرسوم، والإتقان، كلها مفاهيم تدخل تحت «القائل». والمغاء والإقصار، والسهد وتبدل الأحوال «الأثر»... ولا يكفينا الأمر كبير عناء في إقامة التعليل على هيمنة مفهوم «الدهر» الفاعل على طرفي الثلاثية الآخرين، والدهر في البيت الثالث «مقره»، وكل ما عداه مطروك، وفي قوله الذي ساقه مسبق الاستفهام التراد به النفسي: «وأي حال من الدهر لندوم؟» تأتي «من» الجارة لتحتل معنى الذايم، أي «وأي حال من أحوال الدهر لندوم؟» ولتحتل أيضاً معنى «الملة»، أي «وأي حال بسبب الدهر لندوم؟»¹³⁹. وهذا التحليل الجيد كان الأولى به - فهما أرى - أن يرد في النصوص الثالثة للدراسة (الحبك).

إن مثل هذا التحليل للبيك يكشف عن وعي رفاقه للتواضع بين مفهومي البيك والحبك. فالدراسة إذ عالجت سطح النص عالجت في الوقت نفسه عالم النص، حيث استهدفت سطح البصر إلى عمالة، والمنحطة عالم النص في سطحه، وربما لهذا اقتصرت الدراسة على انتقال إلى النصوص الثلاثة (الحبك)، على أمرين: منطلق التداهي، وأزمة النص. رأت الدراسة أن «منطلق التداهي» كان الحاكم والمفسر لانشغالات القصيدة من موضوع إلى آخر. فالقسم الأول منها تضمن مفاهيم ابنة عجلان، الرسوم، الشاعر، الدهر، الأثر، وهذه المفاهيم هي الفاعلة في النص كله. وبهذا يقود القسم الأول جامعاً محركاً، وتغدو سائر الأقسام التباينات وتجليات له. ويتضح هذا - أكثر ما يتضح - مع المفهوم الأول: «هذكر ابنة عجلان في نهاية القسم الأول كان شوارة الارتداد إلى الباطن في لحظة لا تقاس بزمن الناس، فبرزت ابنة عجلان من المخزون الذهني النشط لتكون مناسط الفعل والانفعال. ثم ما هو ذا الشاعر [أي في القسم الثاني] يستمرسل في وصفها، فهي الفتاة القلعة... وهي غارعة البال، غلبة من الشواغل، طويلة النوم، هنا تتفصح شوارة الارتداد إلى الظاهر. وهو ارتداد يبدو طبعاً وما هو بشيء، إنه ارتداد على سلة استدعاء الضد للضد، طالعطة وفراخ البال وطول النوم من صفات المحبوبة، هي التي أنتجت حديث الأرق والنصب وطول الليل والحقن الترويح وتغيير جهة الضمير في القسم الثالث. وهذه هي التي أنتجت حديث البكا، على الدهر ومن الدهر في القسم الرابع»¹⁴⁰.

وتتجلى علاقة التعاقب والاستدعاء فيما بين أحداث عالم القصيدة، في التحليل المعيق الدقيق الذي قدمته الدراسة في مدارستها لـ «الزمنة النصية» للكشف عن العلاقات الزمنية بين الأحداث. فبعد أن ميزت الدراسة بين ثلاثة أنواع زمنية: الزمن الموضوعي، الزمن الذاتي^(٥)، الزمن النصي، كشفت الدراسة - ضمن ما كشفت - عن علاقة تعاقب حكمت مجموعة من الأحداث، وعلاقة استدعاء حكمت مجموعة أخرى، وهاتان العلاقتان من زاوية الزمن الموضوعي، يقول الدكتور سعد مصلوح: «إن الزمن الموضوعي في النص يدخل في طورين: ماض وحال، وإن طور الماضي يتشكل من أحداث ثلاثة: حدث انقضى (إذ نحن معاً)، وحدث التحول (أضحت قفازاً...) وحدث الشكائ (بادوا...)، وإن هذه الأحداث تقع على متصل خطي تحكمه علاقة التعاقب. أما طور الحال فإنه يتشكل من حدث التذكّر... وحدث التفسير... وحدث التسلية... ولترتقاب التخلّص... وتختلف العلاقات بين أحداث طور الحال عن أحداث طور الماضي في أنها تقع على متصل دائري مغلق، مركزه لحظة الآن، ومن ثم فإن بعضها ينحصر إلى بعض في تميز تعاقب زمني، وإنما بطريق الاستدعاء^(٦)، وتدخل جميع هذه الأحداث التسعة الموزعة - من منظور الزمن الموضوعي - بين ماض وحال، لدخل - من منظور الزمن الذاتي - في علاقة استدعاء غير محكوم بالأنطواد... وإنما هو استدعاء حر يعني طويلاً وعكساً، ويرجع ذلك إلى طبيعة الزمن الذاتي. فهو لا يميز بين ماض وحال ومستقبل، إذ يجمع هذه الأزمنة الثلاثة في لحظة إلهية، وهكذا، يفسد تشكيل الزمن في النص، ويقع التداخل بين الزمن الذاتي والزمن الموضوعي، ويتعكس هذا الشكل في زمن اللغة الذي يلمس زمن التحو في كثير من الأحيان عن تسويده وتصويره^(٧).

وبعد، فإن الدراسة - على الرغم من أنها في تحليل القصيدة - لم تقيم اعتباراً أو توظيفاً لأي من عناصر الميقات الثقافي والاجتماعي والأعراف الأدبية في العصر الجاهلي (عصر القصيدة)، حيث انحصرت الدراسة - أو كانت - داخل النص، مما جعلها مطبوعة بطابع بنوي إلى حد كبير، فإنها على الرغم من ذلك ألحقت كفاءة السبك والحبك بوصفهما معيارين من معايير القصيدة. كما فتحت الدراسة أفقاً جديداً مفيداً، ممثلاً في: إعادة النظر في التصور الشعري القديمة والطواهر البلاغية من منظور نصي.

(٥) يقول الدكتور سعد (ص ١٧٧) في شرح الزمن الموضوعي والزمن الذاتي والفارق بينهما: «يمكن القول بأن الزمن الموضوعي بما هو كم متصل قابل للقياس مثله كما قبل التسطة الآتية وإلى ما بعدها، ومحكوم بتعاقب الليل والنهار والشمس وحركة الأرض، بشكل طويلاً كونها منصبةً للوقائع والأحداث مفارقة لرؤية أفراد البشر، وغير قابل لتشكل طبقاً للمشاعر والمواقف، أما الزمن الذاتي فهو خاص بكل فرد، لا يهالي بالكم الموضوعي الخلق، ولا يخضع له... لمة يرى أن كل جملة به كلاً من بعضها من بعض، فالزمن الموضوعي قابل للتقسمة إلى ماض وحال ومستقبل، وهذا التسمة المنطوق أما الزمن الذاتي فلا يتعرف بهذه الحدود المصطنعة، القابلة للقياس الموضوعي، فالمعلقة الواحدة يمكن أن تكون طويلاً جملة شعرية إنشائي ماضياً وحالاً، ولطرافه وطرفه استقبالي، ومن ثم ينقسم الزمن الذاتي بوزن العوازل، وحرية الاستدعاء والربط بين المواقف والمعاني حرية لا تحدّها حدود».

٢-٢

كما يأتي «علم النص» ذا طابع كلي شمولي. ثانياً دراسة الدكتور صلاح فضل «بلاغة الخطاب وعلم النص» فيما تتعالج من موضوع، فهي لا تلتزم من موضوعها عن ذلك الضرب الذي لا يمكن العين إلا من رؤية الجزء مفصلاً عما حوله، وإنما تلتزم منه عن ذلك البعد الذي يمكن العين من رؤية الجزء، موصولاً بما حوله. رؤية ترى العلاقات التي تنظم الأجزاء، هي منظومة كلية، إنها رؤية النمق. ذلك أن الدراسة قدمت - أول ما قدمت - النمق المعرفي المؤطر لبلاغة الخطاب وعلم النص، وهو نمق ينظم مجموعة من الأنواع المعرفية في منظومة هرمية، اعتلت قممها «المعرفة العلمية»، فكانت الفاعل المؤثر في سائر الأنواع المعرفية الأخرى. وتجلي هذا التأثير - ضمن ما تخطى - في انتقال «أعداد متزايدة من العلوم الإنسانية» عن طريق الضيق المنهجي، والتراكم العلمي، والذوائد عبر التخصص، إلى منطقة البحث «الإمبيريقي، التجريبي» بحيث لم يعد كثير منها ينتمي إلى ما يسمى بـ «علوم الروح» التي لا تتبل الاختبار والتحليل والنقد، بل أخذ يدخل في مجال «المطرية» بالمفهوم العلمي، ذات الفروض والعناصر المحددة، ويتميز بتأويلاته للتطبيق، و«مصدرة للتجريب» وخضوعة للتعديل المستمر في ضوء الإنجازات المنهجية الأسيلة^{١٣٠}.

وهي هذا الإطار سعى الخطاب البلاغي الجديد (بلاغة الخطاب) إلى استيفاء شروط الخطاب العلمي، فلتجده، ليصنع طريقة في تناول النظم، ومنهجاً للتحليل العلمي، دون الاعتماد على مصطلحات مسبقة، ومعايير دائمة، تستمد صلاحياتها من اليقظة الإيديولوجية المطلقة، بل يقدم مجرد فروض قابلة للاختبار، خاضعة للتعديل، منفصلة على معطيات التطور العلمي، مما يجعله هيكلاً متنامياً، لا يقوم في فراغ مثالي، بل هو خطاب على خطاب أي أنه كاشف عن الخطاب الإبداعي للوازي له والمتمدد معه، ويقدر ما يتولد في هذا الخطاب الإبداعي من أسئلة جمالية وإنسانية جديدة، وما تسفر عنه علوم الإنسان من معرفة بملكه الداخلي والخارجي. فإن الخطاب البلاغي لا غمان له من أن يسمح فوقيها ويقترن أشكالها^{١٣١}. وقد ركزت الدراسة - فيما تناولت من علوم واكتت بلاغة الخطاب وعلم النص - على علوم اللغة والنفس والجمال والشعرية، مبلورة أهم ما قدمته هذه العلوم من مبادئ وإنجازات كان لها تأثيرها الفاعل في دراسة الظاهرة الأدبية، وذلك مثل: التمييز بين اللغة والكلام، وبين المعنوي التزامني والمعنوي التعاقبي، وتحليل العلاقة بين اللغة ومستطبعيها، وتحليل آليات النظم والتذكر واكتشاف قوانين النظم، وعقد اللغة مطهر الإبداع الأدبي، ومقولة الانحراف المؤسسة للوظيفة الشعرية وانتقال مبحث الشعرية في السبعينيات والثمانينيات إلى نطق التداولية الأدبية^{١٣٢}.

وانطلقت الدراسة بعد ذلك، إلى الاتجاهات البلاغية الجديدة التي نشأت مع نهاية عقد الخمسينيات فصاعداً، لإبراز خصائص كل اتجاه وما قدمه من مبادئ نظرية وأدوات منهجية. تجعل هذه الاتجاهات، نصب في نهاية الأمر في دائرة الخطاب أو النص، وكانت هذه الاتجاهات:

- ١ - بلاغة البرهان.
- ٢ - البلاغة البنيوية العامة.
- ٣ - التحليل التداولي للخطاب.

وهي اتجاهات - كما ذكر المؤلف وأوضح - متباينة في الأهداف والبرامج، لكن من أوجه هذا التباين ما يجعني لا أستطيع إدراج «البلاغة البنيوية العامة» في هذه الثلاثية، ذلك لأنها بحكم اعتمادها البنيوي، وقعت - عند أغلب محليها - في السكونية والاتلاقي، وهو ما لم يقع فيه طرعا الثلاثية. وقد قامت هذه الثلاثية على أسس تتفق والمعرفة العلمية، المهيمنة على المنظومة المعرفية في العصر الحديث، وتجلي الدراسة هي إحصاء ووصف هذه الأسس، من خلال إبراز مفارقتها العامة للأسس التي قامت عليها البلاغة القديمة قريبا وشرفا. فإذا كانت الثانية قامت على أسس الافتراضية والمعارضة والتلاويحية، فإن البلاغة الجديدة تقوم على أسس الواقعية والوصفية والتجريبية^{١١}. وبهذا انطلقت كل واحدة منهما مع المنظومة المعرفية السائدة في عصرها، يقول الدكتور صلاح فضل - مشيرا إلى ذلك ومنها إلى ما ينحني إليه من نتيجة: «إذا كانت البلاغة في أطوارها الأولى متسقة مع منظومة العلوم وفلسفتها حينئذ، مما جعلها معنوية - إلى درجة كبيرة - لشروط العلم القديم، فإن تطور مفهوم العلم، تحوّل أصبح يستند على التجريب والنظرية وحركية القوانين النسبية، وانحس من الأسس الفيزيائية القويحي اختفاء كلية ليحل محله الشرح والتفسير. ومما يميز الظواهر هي تشكيلها وحركتها والبحث عن وظائفها المتعددة، كل ذلك قد آذن بانتهاء عصر التعريفات المنطقية الثابتة الدائمة بشكل لا رجعة فيه. وخضوع المنطق والفلسفة ذاتهما لنتائج البحث العلمي المتعدد في أدوات ومناهجه، مما ينطوي بنا إلى نتيجة مهمة، وهي أن البلاغة في عصر العلم لا بد أن تعتمد على مبركاته دون مخالفة لشروطه وقوانينه. فعليها أن تتخلى عن الطابع المعياري التعهدي، لتنتج إلى وصف لغة الأدب وأشكالها. وإذا كانت مادة هذا الأدب وأجناسه وتشكلاته متباينة متغيرة، فلا بد من أخذها في الاعتبار، بوصف ما يورث إلى مستوى الظواهر منها وتحليلها واستنباط اتجاهاتها العامة المتغيرة. وعندئذ يتعين علينا أن نعتبر البحوث الأسلوبية التجريبية المدعومة الضرورية للبحث البلاغي الجديد، المفتوح دائما على النتائج العلمية والتنظيم لحركتها، في مقولات أكثر كلية وشمولا وأقل تقسيرا والظهور^{١٢}».

وتتسق هذه الأسس وأسس «علم النص» مما يؤهل «بلاغة الخطاب» وما قدمته من مبادئ وإنجازات في مجال «نية الشكل البلاغي»، وإعادة رسم الطرائق البلاغية^{١٣}، يؤهلها لأن تصب في ذلك العلم الأعم الأشمل «علم النص»، وفي هذا الإطار تلتقط الدراسة من «علم

اتصه ما قدمه فإن ذلك من تصور للأبنية البلاغية ورسم خريطة لها (انظر فقرة 1). ونهضت الدراسة هذا التصور. لتقسم لنا خريطة لأشكال البلاغية من الجناس وتشابه الأطراف والتقديم والتأخير والالتفات والتشبيه والاستعارة والتورية والطباق وغير ذلك مصنفة إليها طبقا للثلاثة أشكال أساسية - الأشكال الصوتية - الأشكال النحوية - الأشكال الدلالية¹. على أن هذه الخريطة لم تكن خريطة صماء تقتصر على جمع الأشياء والنظائر في حزمة واحدة، وإنما كانت خريطة حيوية بفضل ما حفلت به من رعاضة ووعي نقدي، حيث ربطت بين شكل بلاغي واستخدامه واستثماره عند بعض الكتّاب أو في بعض أنواع الخطاب، وحملت أشكالاً بلاغية تحليلًا نفسيًا معاصرًا وأحيانًا. وفتحت أفقًا لإعادة النظر في أشكال بلاغية من منظور نفسي، مينة ما يحدده هذا المنظور من نظرة نوعية.

ويتجلى كل هذا - أكثر ما يتجلى - فيما جاء تحت «الأشكال الصوتية» و«الأشكال الدلالية» والأخيرة خاصة - وحسبي هنا أن أمثل لهذا بإيراد بعض مما جاء تحت هذين الشكليين:

الأشكال الصوتية. يقول الدكتور صلاح فضل في حديثه عن الجناس التافئ: «وهو شكل بلاغي أثير لدى الكتّاب الذين يتلاعبون بالتصويرات ويعتمدون على إتهارة اللغوية كما نجد مثلاً عند جمال حمدان في تحديده لمعنى المكان في الشخصية المصرية من أنه نتاج «التكافؤ الوظيفي بين الموضع والواقع». وكثيراً ما يستغل هذا التماس بين الجناس الصوتي اللافت في مجال الدعابة والإعلانات»².

الأشكال الدلالية. يقول بعد شرحه للتفاعل الاستعاري وما يحدده من خلق معان: «والتي تلعب هذا التفاعل بشكل أوضح. نقرأ بيت ناجي في حديثه عن منزل العبيبة: «هذه الكعبة كنا طائفتها». فتجد أنه في الوقت الذي أسفى فيه مساحة من القداسة على منزل العبيبة باستعارة كلمة «كعبة» لها، لم يفض نسبياً من درجة قداسة كلمة «كعبة» هي نظامنا القروي والتنمية باستخدامه هذا التقابل»³. كما يقول عما كان يمكن اكتشافه في تراثنا الشعري لو درست الاستعارة فيه من منظور نفسي: «وإذا كانت البلاغة العربية قد أولت عناية خاصة للاستعارة وأقسامها من تصريحية ومكنية، وأصلية وشعبية، طبقاً لأساسها النحوي والدلالي معاً، فإن ذلك قد جرى على أساس منطقي يلتمس في الأدب مجرد شاهد على ما تفضي إليه الضميمة العقلية، ولم يحظر لدى أحد من البلاغيين القدماء أن يتناول نسجاً شعرياً كاملاً، ويستخرج منه أنواع الاستعارة، ويقيس معدلات تكرار كل نوع، وعلاقاته باتجاه الشاعر وعصره وثقافته، حتى ينتهي إلى ملاحظات علمية حفيظة عن درجة شيوع هذه الأنواع. أو يختبر «ميكانيزمها» الوظيفي في الدلالة الشعرية، لأن ذلك ببساطة لم يكن وارداً في التفكير العلمي لتلك العصور، ولو فعل لاحظ مثلاً أن الاستعارة المكنية تظهر بتعصب الأسد لدى مجموعة الشعراء المحدثين في العصر العباسي، ابتداءً من مسلم وأبي تمام

لدورها البارز في عمليات التشخيص والتجسيد، وهنا يأتي دور الدراسة البلاغية الحديثة، التي تعتمد على الخطاب وتطلق من النص، وترصد الظواهر وشيوعها، وتطورها لدى الاتجاهات والمصور المختلفة^(١٠).

ويقول الدكتور صلاح فضل عن دراسة «التورية والمبايق» وغيرهما من منظور نصي: «وينبغي عند دراستها رصد البنية السلافية، ونظام التفاعلات التي تخضع لها، وطبائى درجة انشاعها في النص، والرفعة التي تشغلها فيه، وذلك للتمييز بين «الأشكال الوضعية، التي تتعلق بالتعبير اللغوي- والأشكال، عصر النصية، التي تسري في مساحة كبرى من النص، وربما تشغله بأكمله، مما يربطه بالبنية النصية والكبرى للنصوص، فهناك فرق هائل بين استخدام رمز جزئي في سياق تعبيري محدد، واستخدام رمز مائل وراء نسق كامل من العلاقات المتداخلة على طول النص الأمي، وعندما يتأكد لدينا ما ذكرناه، من قبل من أن التعلق العالي لتحليل البلاغي الحديث يختلف جوهرياً عن البلاغة القديمة في رسمها للأشكال المختلفة كجزيئات متشعبة لا علاقة بينها ولا تفاعل فيها، بحيث تبدأ البلاغة الجديدة من النص لتقوم بتعليه ورصد مكوناته، ورسم درجات كلفته، والاعاط توظيفه لطبقات الأشكال النطقية»^(١١).

وتأتي الدراسة اهتماماً كبيراً بشأن ذلك، حيث تشرح ما قدمه من مفاهيم وعمليات ومبادئ وبنية نصية كلها كانت أساساً ومبادئ لعلم النص، وذلك مثل: البنية العليا، البنية الكبرى، عمليات تحديد البنية الكبرى، أسس الترابط، مبدأ تقاطع الاختصاصات وغير ذلك^(١٢). (وقد جرى عرض معظمها في الجزء الأول من هذا البحث). وتلخص الدراسة سؤالا جوهريا حول مسبب مسجيء نواز العطف، بين «بلاغة الخطاب» أو «علم النص» في طرزان الدراسة، مما سبب هذا الجميع؟ تجيب الدراسة عن ذلك طرزاها: «إن المنتج النمو الاتجاهات البلاغية الجديدة وتختلفها في العقود الأخيرة، يلاحظ تراكم الاعتراض بعدم كفاية مشروعياتها التخطيطية واتجاهاتها الشكلية حتى الآن، مما يجعلها تمضي في تكوين مشروع البلاغة النصية الذي يصب بدوره في مجال التوحيد بينها وبين علم النص»^(١٣). وهي إجابة صحيحة، وإن كانت اتخفت على ما جاء في الجزء الأخير منها، إذ قد يُفهم منه أن مضي هذه الاتجاهات نحو مشروع البلاغة النصية يأتي في مسار منفصل عن «علم النص»، وأن هذا المشروع حين يتحقق تتوحد هذه البلاغة مع علم النص، والتصور العلاقة بين «بلاغة الخطاب» و«علم النص»، على أن الأولى دأبت هي «علم النص» الذي استوعب إنجازاتها، وتجاوز طبيعتها (خاصة مسكونية المنبوية وانغلاقها)، ومن هذا الاستيعاب والتجاوز ينشأ فرع من فروع «علم النص»، وهو «بلاغة النص» أو «البلاغة النصية».

وبعد، فإن هذه التعطيلات الثلاثة أكدت لنا أهمية «علم النص»، وما يقتضيه أماننا من اتفاق بحثية تحدث نشأة نوعية، كما أنها مهدت - تمهيدا كبيرا - الطريق أماننا لكي نقيد من «علم النص» في دراستنا النقدي، فكيف نحقق هذه الإفادة؟ هذا السؤال هو موضوع أو بالأحرى مشروع أمل أن أسهم فيه في قبال الأبحاث إن شاء الله.

مواضيع البحث

- 1 دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 74.
 - 2 المرجع السابق نفسه، ص 73 - 74.
 - 3 انظر فان دياد: علم النص، ص 14 - 15.
 - 4 المرجع السابق نفسه، ص 144 - 145.
- وقد عاد كثير من الباحثين الغربيين المعاصرين إلى «منطقيات» أرسطو، لاعتمادها كطريقة إلزامية. وفيه
هؤلاء يوردان في دراسته المتأخرات Argumentation بوصفها حقلها يمتدودف الاستدلالية والأشراج. وقد
محدد هدف دراسته في تحليل التغيرات الخطاب في الشاكرام على المقول من اجل استدلالتها، وأطلق على
هذا الدراسة المنطوقة الجديدة (The New Rhetoric) انظر: Perelman: The new rhetoric, pp 137, 140, 141.
- 5 فان دياد: علم النص، ص 144.
 - 6 في كتابه: فرياد جديدة للبلغة القديمة، ص 14.
 - 7 انظر أرسطو: الخطابة، ص 244.
 - 8 فان دياد: علم النص، ص 73.
 - 9 المرجع السابق نفسه، ص 73.
 - 10 المرجع السابق نفسه، ص 144.
 - 11 المرجع السابق نفسه، ص 144.
 - 12 المرجع السابق نفسه، ص 144.
 - 13 المرجع السابق نفسه، ص 144 - 145.
 - 14 المرجع السابق نفسه، ص 144.
 - 15 المرجع السابق نفسه، ص 14.
 - 16 المرجع السابق نفسه، ص 144.
 - 17 De Beaugrande Drossler: Introduction to Text Linguistics, p 3.
 - 18 فان دياد: علم النص، ص 73.
 - 19 Halliday and Ruqaiya Hasan: Cohesion in English
 - 20 ألكوز سعيد بحوري: علم لغة النص: التعليم والاعتمادات، ص 1-6.
 - 21 المرجع السابق نفسه، ص 1-6 - 1-7.
 - 22 المرجع السابق نفسه، ص 1-7.
 - 23 ألكوز سعيد مصطوح: نحو اجرومية النص الشعري، ص 141 - 142، وهي ترجمة شارجة لا جاد عبد: De
Beaugrande and Drossler: Introduction To Text Linguistics, P 3.
 - 24 انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan: Cohesion in English, p 2: 3. p274- 286.
 - 25 De Beaugrande and Drossler: Introduction To Text Linguistics, pp 48, 49, 56- 57, 60, 66, 71.
 - 26 دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 74-75، 76-77.
 - 27 فان دياد: النص والخطاب، ص 144 - 145.
 - 28 De Beaugrande and Drossler: Introduction To Text Linguistics, p 79: 80.

Ibid: p 49.	96
Halliday and Rukaiya Hasan: Cohesion in English, p 284.	97
دي-بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 2-1.	98
Van Dijk: some Aspects of Text Grammars, p 210: 223.	99
De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, p26. انظر	10
Ibid: p 51: 52	11
دي-بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 167.	20
براون-ويول: تحليل الخطاب، ص 222.	31
في كتابه: النص والخطاب، ص 21.	34
براون-ويول: تحليل الخطاب، ص 222.	33
دي-بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 1-2.	36
De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, p 4.	37
انظر: Nida: semantic relations between nuclear structures: 217: 224. Ibid: p 4: 5	38
فان ديك: النص والخطاب، ص 117 - 116. دي-بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 1-2. Kintson	
and Jaras, The Linguistics Encyclopedia (Text linguistics).	
انظر فان ديك: النص والخطاب، ص 187.	39
دي-بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 222.	40
انظر القصص الساميل تيسه ص 116 - 117 براون-ويول: تحليل الخطاب، ص 222 - 220.	41
De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, p 6	
براون-ويول: تحليل الخطاب، ص 222	42
فولفهانج ويشر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ص 99 - 97.	43
دي-بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 204.	44
براون-ويول: تحليل الخطاب، ص 242	45
حول هذه المفاهيم انظر القصص الساميل تيسه، ص 248 - 249. دي-بوجراند: النص والخطاب والإجراء،	46
ص 247 - 248. فان ديك: علم اللغة، ص 268 - 269.	
فان ديك: علم اللغة، ص 247.	47
الترجع الساميل تيسه، ص 247.	48
الترجع الساميل تيسه، ص 26.	49
الترجع الساميل تيسه، ص 26.	50
الترجع الساميل تيسه، ص 222.	51
الترجع الساميل تيسه، ص 25.	52
الترجع الساميل تيسه، ص 25 - 26.	53
الترجع الساميل تيسه، ص 27.	54
الترجع الساميل تيسه، ص 27.	55
الترجع الساميل تيسه، ص 26.	56

- 67 المرجع السابق نفسه، ص 64.
- 68 دي بوجراند، الفلك والمخطوطات، الإجزاء، ص 797.
- 69 المرجع السابق نفسه، ص 914.
- 70 المرجع السابق نفسه، ص 7-9.
- 71 المرجع السابق نفسه، ص 788 - 789.
- 72 المرجع السابق نفسه، ص 787 | 788.
- 73 المرجع السابق نفسه، ص 789 - 790.
- 74 المرجع السابق نفسه، ص 817.
- 75 فاني ديوك، عالم الفلك، ص 717.
- 76 المرجع السابق نفسه، ص 717 - 721.
- 77 المرجع السابق نفسه، ص 780. فوالتسباخ وإيثار، مدخل إلى علم الفلك الصيني، ص 198 - 199.
- 78 الدكتور محمد خطابي، أساليب الفلك، ص 8.
- 79 المرجع السابق نفسه، ص 9.
- 80 المرجع السابق نفسه، ص 7 - 9.
- 81 المرجع السابق نفسه، ص 17.
- 82 المرجع السابق نفسه، ص 84.
- 83 المرجع السابق نفسه، ص 84.
- 84 المرجع السابق نفسه، ص 84.
- 85 المرجع السابق نفسه، ص 84.
- 86 المرجع السابق نفسه، ص 84 - 85.
- 87 المرجع السابق نفسه، ص 84.
- 88 المرجع السابق نفسه، ص 84.
- 89 المرجع السابق نفسه، ص 84.
- 90 دي بوجراند، الفلك والمخطوطات، الإجزاء، ص 77.
- 91 انظر الدكتور محمد خطابي، أساليب الفلك، ص 180 - 187.
- 92 المرجع السابق نفسه، ص 814 - 815.
- 93 المرجع السابق نفسه، ص 814.
- 94 المرجع السابق نفسه، ص 80 - 791. والفلك، عالم الفلك، ص 788 - 797.
- 95 الدكتور محمد خطابي، أساليب الفلك، ص 798.
- 96 المرجع السابق نفسه، ص 791.
- 97 المرجع السابق نفسه، ص 788 - 789.
- 98 الدكتور سعد مخلوق، نحو أجرومية الفلك الشعبي، ص 447 - 448.
- 99 المرجع السابق نفسه، ص 147. كما رأى الدكتور سعد، (ص 186 - 187) أن هذا التصور من الاكتسابات يمكن ملاحظة تعدد سمات الشاهز داخل القصيدة.
- 100 المرجع السابق نفسه، ص 187.



- 91 المراجع السابق نفسه، ص 107.
- 92 المراجع السابق نفسه، ص 107، 108، ورصدت الدراسة - كذلك - تكرار القسط والتمس مختلف (الجناس) والتكرار الجزئي Partial occurrence وشبه التكرار وتكرار هائم على (الهمزة) وهو أقرب شيء إلى ما سماه السكاكبي الجناس المعروف بأولاده الخلقة. ولم تتكرر الدراسة في هذا الرصد بعد فقيمت به البلاغة العربية من معنى طوحي التكرار في بيت واحد - بل توسعت الرصد طوحي تكرار متبايعين (طوفاً في بيت والأخر في بيت آخر) - وهذا يقتضيه التكرار بعداً في تأسيس نصية النص.
- 93 المراجع السابق نفسه، ص 107 - 108.
- 94 المراجع السابق نفسه، ص 111.
- 95 المراجع السابق نفسه، ص 111.
- 96 المراجع السابق نفسه، ص 111.
- 97 التكرار صلاح قصلي، بلاغة الخطابي - نظم النص، ص 7.
- 98 المراجع السابق نفسه، ص 11.
- 99 المراجع السابق نفسه، ص 10 - 20.
- 100 المراجع السابق نفسه، ص 109 - 111.
- 101 المراجع السابق نفسه، ص 111 - 113.
- 102 المراجع السابق نفسه، ص 113 - 115، ص 115 - 117.
- 103 المراجع السابق نفسه، ص 110 - 111.
- 104 المراجع السابق نفسه، ص 111.
- 105 المراجع السابق نفسه، ص 111.
- 106 المراجع السابق نفسه، ص 117 - 118.
- 107 المراجع السابق نفسه، ص 119.
- 108 المراجع السابق نفسه، ص 120 - 121، ص 124 - 127.
- 109 المراجع السابق نفسه، ص 120.

المصادر والمراجع

أولا - العربية:

- حزام القرطاجني: متاهج البناء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب، ط ٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1995م.
- د. سعد مصلوح الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ط ٢، عالم الكتب، 1997م.
- لحن الصرخية لقص الشعر، دراسة في القصيدة والحالية، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، يوليو - أغسطس 1995م.
- د. محمد زهير: علم لغة النص، المفاهيم والاستعمالات، ط ١، مكتبة الأنطون المصرية، 1997م.
- د. صلاح فضل: ولاية الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد 161، الكويت 1997م.
- د. محمد حناي: السيلولة النص، مدخل إلى استخدام الخطاب، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995م.

ثانيا للترجمة:

- الأستاذ: الحناي، الترجمة العربية الشديدة، تحليل وتحقيق الدكتور عبد الرحمن بنوي، وزارة الثقافة والأرشيف القومي، 1999م.
- براون وويل: تحليل الخطاب، ترجمة وتحقيق الدكتور محمد الطلي الزركاني، الدكتور منير الشويكي، جامعة الملك سعود، 1997م.
- بي. موهرائف: النص والخطاب، والإخراج، ترجمة الدكتور تمام حسان، ط ١، عالم الكتب، 1998م.
- رولان يانز: قراءة جديدة للكتابة القديمة، ترجمة عمر أوكار، أفريقيا الشرق، 1996م.
- طلي بنات: علم النص، تحليل لنماذج من الآداب، ط 1، دار النشر الدكتور محمد بصير، ط ١، دار القاهرة للكتاب، 2009م.
- النص والسيناق: استعمالات البحث في الخطاب الدلالي والندائوي، ترجمة عبد القادر قبيشي، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، 2000م.
- فاطمة الحاج وديار: مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة الدكتور فلاح بن شبيب، جامعة الملك سعود، 1997م.

ثالثا - الانجليزية:

- De beaugrande and Dressler: Introduction to text Linguistics, Longman, London and Newyork 1981.
- Halliday and Ruqaiya Hasan: Cohesion in English, Longman, London 1979.
- Kirsen and Juras: The linguistics Encyclopedia, Routledge, London and Newyork 1991
- Nida: Semantic relations between nuclear structures.

ضمن كتاب:

- Mohammad Aliqasary: Linguistics and literary studies, Meaton publishers, the Hague, Paris, Newyork.
- Perelman, The New Rhetoric.

ضمن كتاب:

- The Idea of Justice and the problem of Argument, Translated from the French by John perna, Newyork, The Humanities press 1963.
- Van Dijk: Some Aspects of text Grammar, Meaton, The Hugs, Paris 1972.

الكتاب بين يدي الكتاب وبنية النص في النص الأدبي

د. توفيق قريظة (*)

تقديم

لم يطفئ اللسانيات linguistics بعد
شمعة قرائها الأول. منذ ظهر سنة 1416 أول
مصحف في هذا الفن، وهو مؤسس في
اللسانيات العامة للموسوي قزويني،
سوسهره الذي يُعد مصنفه هذا أهم فتوح
علم دراسة الإنسان البشري.

وعلى رغم هذا العمر القصير - مقارنة
إلى الأعمار المتطاولة لبقية العلوم - فإنه قد
التهم من المذهب والأفلام، وأنشأ من
المتصورات ما يصعب على باحث مغرور
الإحاطة به، تأهيك من مراكبة ما يوضع
موربا في هذا الفن من بحسوت نظرية
ولطيفية من مشارق الأرض ومعاربها.

والقد استطاعت اللسانيات أن تدخل - من باب دقة المنهج، أو من باب اتساع موضوعها -
إلى علوم وتكون أخرى. بين مبادئ هذا الدخول: إذ يراء قنجا، ومعارض له: إذ يراء تطفلا.
ونستطيع اليوم أن نجد أثرا ظاهرا لبعض اللسانيات في الدراسات الاجتماعية
والتاريخية والتفسيّة والأثنوبولوجية. وفي الدراسات الأدبية والنقدية. وإلى هذه الدراسات
ينصرف اهتمامنا في هذا البحث، لا تعرض الظواهر النقدية المتأثرة بمنهج اللسانيات

(*) باحث من تونس.

واعكازها في دراسة أجناس الأدب والنوعه. ولا إلى الإشارة إلى التصورات التقعية التي قد تكون سبباً من التمانيات، وإنما تنوقف في هذا البحث عند تمييز القاصين المعاصرين في بحوث لهم ضرورية عهد بين بنية الخطاب وبنية النص. هدفنا النظر في التعامل بين البنيته، وما يلجم عنه من آثار تخص النص الأدبي من جهات إبداعية وتصنيفية.

١ - مفهوم البنية في بعض الدراسات اللسانية المعاصرة

إذا تعدد المذاهب اللسانية ومباحثها فإنه من الصعب أن نجد مفهومًا موحدًا لتصوير البنية Structure، وإن نحن حاولنا أن نستشف من مجموع حدود المصطلح ما به تكون سمات مفهومية جامعة، أهمها سمات هي مفاتيح بها نفهم الخلقي بين الحدود^(١). لذلك فإنه لا مناس من أن نعرض عن ذلك، ونستعرض أشهر المذاهب التي عرفت المصطلح واستخدمته إجرائيًا أو نظريًا قبل أن نصل إلى ما يهمنا من هذا المفهوم من هذا البحث.

لم يذكر سوسير في دروسه عبارة Structure ولكنه ذكر عبارة Forme، حيث قال إن اللغة شكل وليس له معادلة (دروس ١٨٥). فاقصد إدارة الدراسة حول الهياكل التي تتشكل وقتها الوحدات اللغوية، وصارها الاهتمام من المادة التي تصاغ منها كل الوحدات، بحكم أنها ليست هي التي تصنع هوية اللسان، بل ما يصنعه هو الشكل بما بالتمثيلات الصيفية المجردة، وصولاً إلى نظام العلاقات التي تتجلى في: (بناء جملته اللغة).
والحق أن سوسير كان يقصد شبكة العلاقات بين العناصر اللغوية قبل أن يتعدد الأشكال المفردة المجردة للعناصر نفسها.

إن ارتباط مفهوم الشكل بمفهوم النظام هو ما يصل بين هذا المفهوم ومفهوم البنية؛ فاللغة هي رأي صانع «الدروس» نظام من العلاقات وليس ركائماً من العناصر اللغوية، فهوية أي عنصر من هذه العناصر ترتبط بماله من علاقات (تقابلية بالخصوص) مع غيره من العناصر، وهو ما يمتدح عليه سوسير بعبارة القيمة Value^(٢).

سوسير كان يعتمد مفهوم النظام (الذي يتضمن مفهوم القيمة) في تعريف اللغة^(٣)، وفي لفت الانتباه إلى أن حقيقة الدراسة اللسانية ينبغي ألا تنظر إلى عناصر اللغة هي انفراد بل هي تعلق. وتعد هذه الفكرة البذرة التي أثمرت فيما بعد التوجه البنيوي لدى تلامذة سوسير ومعاصريه من «البنويين»، ويرى اللساني الفرنسي إ. بنفيس Emile Benveniste أن أهم ما جاء في «الدروس» مما له صلة بمفهوم بنية هو قول سوسير: «ينبغي ... أن نتطرق من الكل متخاضاً لكي نحصل بواسطة التحليل على ما يتضمنه من عناصر» (دروس ١٩٨٥، ١٧٤) فهذه الجملة تغذي توجه دراسة عناصر اللغة دراسة متضامة متعاقبة لا مفردة معزولة. (Benveniste ١٩٦٥: ٩٢-٩٣).

على أن هذا التصور لم يصرح به إلا في اشغال حلقة براغ⁽¹⁾ Prague وخصوصا في اعمال ترويتسكوي Troubetzkoy أحد اعضائها الثلاثة: إذ إنه قد رتب أحداث أصوات اللغة وفق مبدأ التقابلية، انطلاقا من فكرة النظام انشا نظريته هي الصوتية (Phonologie - PTV، Troubetzkoy 1939) (1-93، 1994 in Benveniste 16) وكان ذلك أهم تطبيق على ميدان لغوي يحتمل إلى مبدأ البينية ويصرح به، بل ويعتقد أنه مذهب في الدراسة يمكن أن يشمل مجالات علمية أخرى كالفيزياء والكيمياء وعلم النفس وعلم الاقتصاد والبيولوجيا. وقد يعتبره مذهبا في النظر إلى الحياة يتجاوز كما يقول «ترويتسكوي» الرؤية «الغربية» Asiatisme التي تنسب إلى تشكيل الكليات وتجزئتها (Troubetzkoy, 1993: 242-46 in Benveniste op.cit) إلى تجميعها ودراسة ما بينها من علاقات.

وهي حلقة لسانية أخرى في أوروبا، هي حلقة كوبنهاج Copenhagen⁽²⁾ تكرس مبدأ النظر إلى اللسانيات من منظور بنيوي. فقال رأس هذه المدرسة ل. بنمستيف Louis Hjelmslev إن الجاهز البنيوي في دراسة اللسان يركز على «فرضية» يكون من الشرطي صحتها وخطئها «وصف» اللغة على أنها وبالأساس وحدة مستقلة ذات ارتباطات داخلية، أو النقل هي عبارة واحدة إنها بنية. (Acta Linguistica, IV, 3 1944 in Benveniste op.cit).

وهكذا فإن البنية في الأبنس اللسانية الأوروبية قد استقرت مفهوما يركز على فكرة تجميع عناصر اللغة وفق شبكة من العلاقات السلفية أو الحداثية في التي تحدد هويتها وانطلاقا من تلك العلاقات يتأسس مفهوم النظام.

واللغة انضماما على ذلك جملة من تبنى Structures ذات الاستوالات المختلفة، أياها البنية الصوتية (أو الفونولوجية) وأقسامها البنى التحوية التركيبية. وأقسامها البنى الصيفية أو بنى الكلمة. وهذه البنى تتعامل فيما بينها تعامل نظاما كي تصبح اللغة جهازا عاملا.

وإذا كانت اللسانيات الأوروبية قد تحركت طيلة نصف قرن في إطار هذا التصور للبنية الذي ترجع اسمه الأولى إلى موسسها وتطبيقاته، إلى كل من تبنى وجهة نظره في الدراسة اللغوية فإن اللسانيات الأمريكية قد سارت في اتجاه بنيوي تجريبي يحكم تعاملها مع واقع لغوي يتميز بتعدد الأبنس المتطورة أساسا، ولم يكن تأثير موسسور هو العامل المركزي في تواصل هذا الاتجاه، على رغم وجود أعمال لسانيين أوروبيين وأمريكيين مثبطين برأيه أو متصمين شغفه من أمثال مارتاني Martnet وبالكسون Jakobson وغيرهما.

على أن التوجه البنوي لم يكن لهوول لأهم مدرسة لسانية أمريكية ظهرت أعمالها منذ أواسط خمسينيات القرن الماضي، المدرسة التحوية التوليدية، وإنها ن شومسكي

(1) N. Chomsky

اعتبر شومسكي أن تصوره للعمل اللساني يختلف عن تصور البنويين، فهم وإن ظنوا أسرى فكرة العميقة، Corpus، فإن فرض نظريته أن تبرز ما للمتكلم من قدرة على توليد إمكانات لا نهاية لها من الجمل الصحيحة وعلى تأويلها وإقامة علاقات بينها، واستعمل شومسكي مصطلح بنية هي أكثر من ركن من أركان نظريته، ولعل أهمها تمييزه بين بنية سطحية (S S) Surface structure وبنية عميقة (D.S) Deep structure: البنية الأولى هي البنية التي تظهر عليها الجمل المنعقدة في الكلام، وهي لمن رام استقراء حقائق الكلام انطلاقاً من جملة، ليست هي البنى الفعلية التي ينبغي أن تعتمد في التأويل والتحويل وإقامة العلاقات، فالبنى هي الثانية المسماة بالعميقة، وليست البنى السطحية إلا استمداداً منها بواسطة التحويل. وهذه البنى العميقة إن هي إلا من رواسب الملكة اللغوية الفطرية التي تكون للنسبي، أي أن وراثةا بنى ذهنية نابعة من الملكة اللسانية.

وعلى الرغم من أن مفهوم البنية عند سوسير والبنويين ومفهومها عند شومسكي مختلف، فمستوى الطرح ليس نفسه (إلا طرحهم طرح لساني وطرحه نحوي تركيبي) ومستوى التوظيف ليس هو هو (البنويون يصفون نظام عمل اللسان وشومسكي يهدف إلى بعد تأويلي تفسيرية ذي أسس تحويلية توليدية). على الرغم من ذلك فإن ما يهنا من الطرحين في هذا البحث أن نحتفظ من المفهوم الأول بفكرة العلاقات المحددة لهوية كل عنصر من عناصر البنية، وأن نحتفظ من المفهوم الثاني بالأنواع المختلفة للتحويلات البنائية.

٢ - بنية النص وبنية الخطاب

على الرغم من كثرة تداول مفهوم البنية وقدمه - على ما بيناه سابقاً - فلم يصبه البلى، بل ظل يتجدد بتجدد الأطاريح كما هي نظرية اللسانيات النصية Linguistique Textuelle^{٢١}، وهو ضرب من

الدراسات اللسانية التي تهتم بمستوى ما فوق الجملة، حتى أن بعضهم يطلق عليه تسمية «التركيبية الكبرى» - (Barrensonner A. Reichler-Bé Guelin, M 1969: in Adam, 1999: 35) - Macro Syntax والتحق. وحدة الدراسة في هذا البحث، ينظر إليه على أنه أعظم وحدة مركبة من وحدات الكلام البشري. وهدف لسانيات النص استنطاق الميول المتحركة فيما يحدث من تغيرات للجمل داخل هذه الوحدة النصية (Adam, 1999:38).

ويضع اللسانيون المختصون في هذا الميدان دراساتهم بعيداً عن الرؤى التخليدية لدراسة النص، اعتماداً على وحداته الكبرى التي هي الجمل، فليست دراسة النص دراسة لنحو الجملة، ولا بحثاً في العناصر النحوية والدلالية التي تصنع تقاسمه، ذلك أن التصور القديم لدراسة النص انطلاقاً من جملة، هو تصور مداره البحث عن صحة المفردات من الجهة النحوية (Bernard, C 1992:114). وفلسفي رأي المعاصرين فإن النظر إلى

النص لا يقتصر على الجوانب النحوية أو الدلالية التي تصنع تناسقه والسجامة، بل يتعداها إلى تحديد نحو عام لحركات النص ينظر إلى تقدم المعلومة أو إعادتها، وقد يكون الاعتماد منها في اللسانيات نفسها إلى تعريف وحدات النص وأصناف الروابط فيه، أو إلى الربط بين كل «جنس» وما يقتضيه من بني نحوية ولوكهيبية وغيرها من الموضوعات التي ليس هناك تحديد واضح في شأنها.

على أن ما يهمنا من هذا الصوب من اللسانيات هو تقسيم البنى فيه إلى ضربين كبيرين: أحدهما بنية للخطاب (Discours) كبير، والثاني بنية للنص (Texte) صغرى. وقبل أن نخجل هذا التصنيف يستحسن التطرق إلى ما بين النص والخطاب من فروق.

تذهب بعض الدراسات اللسانية الحديثة إلى اعتبار «لسانيات النص» شعبا من حقل شاسع هو حقل تحليل التحولات الخطابية (Adam 1999: 35). وهذا يتضمن يقتضي أن يدرج النص ضمن «الخطاب»، ولذلك يرى ج. م. آدم J.M. ADAM أن الفرق بين هذه الضربين من الكلام يتمثل في أن الخطاب كلام ينجز في ظرفية ما من ظروف التواصل، وهي ظرفية تعامل اجتماعية خطابية (Adam 1999: 36) بينما النص هو كلام من غير ما تركيز على هذه الوضعية التواصلية.

وبناء على هذه النظرة عرّف مارتينو Malinowski الخطاب بقوله: «ينبغي ونحن نتحدث عن خطاب Discours أن نتطرق الكلام في سياق ظرفي» (لكن ينبغي حين نتحدث عن نص أن نؤكد على ما يصنع وحدته، فالنص في الحقيقة كل واحد مجرد ملثالة من الجملة» (Malinowski 1996 in Adam 1999: 40).

إن الخطاب يرد له في هذا الطرح أن يكون نصا مفتوحا من جهة على وضعيات التواصل أو على سياقات التعامل بالقول، ومن جهة أخرى أن يجعل النص مندرجا في تسق أكبر منه وهو الجنس، خصوصا إذا تعلق الأمر بالنص الأدبي (Adam 1999: 4).

فالنص الأدبي يرتبط بالخطاب ارتباط النوع الأدبي بجنسه، والجنس ينبغي أن ينظر إليه ههنا على أنه «حقل ثقافي» (Champ culturel Adam 40). ومفهوم الحقل الثقافي هو في الحقيقة تخصيص في هذا السياق لعبارة ظروف الإنتاج التي تميز الخطاب عن النص؛ على أنها تجعل هذه الظروف غير متعلقة فقط بإنتاج النص، بل وكذلك بتلقيه. فكل خطاب هو من هذه الجهة الإدراكية موضوع في سياق خطابي عام، وهو بالنسبة إلى الآداب ما يستطيع عليه الجنس الأدبي.

على أن الجنس الأدبي ليس إلا نوعا من الأجناس التي يتكون منها الخطاب، فمن هذه الأجناس - التي لا تكون بالضرورة أدبية ولكنها قدوز أنواعا من التصوص - ضروب مما يعرف اليوم مثلا في الصحافة بـ «الافتتاحية» Editorial، أو «الريبورتاج» Reportage، أو ما يعرف في

نظم الإدارة بـ «محضر الجلسات» Procès-Verbal والرسائل «والمنشورات» والنشائير» وغيرها. (ج. كلود بيكو 1991: 23 Jean Claude Beacco).

وهكذا فإن الخطاب يمكن اعتباره جنس أجناس يحوي بدوره أجناسا فرعية، منها الأدبي ومنها الصحافي والقانوني والإداري. وهذه الأجناس الفرعية تتشكل في صورة نصوص، كل نص منها ينطوي في الجنس الأدبي قبل أن يندرج في الجنس الأدنى، وكل جنس فرعي من الأجناس الخطابية المذكورة له بنيته الخطابية الخاصة كما يرى (هليداي، حسن 1976: 324 Halliday, Hasan) ¹⁴، وذلك يعني أن لكل نص بُنية بُنيته هي التي فيه، وبُنية يشترك فيها مع غيره هي بنية الخطاب.

البُنية النحوية بعدها لسانها النص بنية لسانية صغرى Micro-linguistique. والبُنية الخطابية بنية لسانية كبرى Macro-linguistique. البنية الصغرى تحدث عند نظم العناصر اللغوية والنحوية نظاما مصطلح عليه بالنسيج Texture. والبُنية الكبرى هي بالأساس بنية دلالية؛ ولذلك قد مصطلح عليها بـ «النس كبرى الدلالية» Macro - structure Sémantique. وهذه البنية قد يرتبط بها النص بالجنس، أي أنها ترتبط جعل النص يجعل كبرى مجرودة جوهرية. كما يقول بعض الناصرين (Toussaint 1983: 116).

إن ما نلاحظه به من جملة هذه الآراء التي هي ولا شك تدبر عن وجهة نظر قابلة للتشكيك، أن البنية طبقات يمكن إختصاصها إلى «النسبة اللسانية المروضة» الجدولي (Paradigmatique)، والنسكي (Syntagmatique) لكن في بعدما التجريدي. فالمستوى التجريدي النسكي البنية يظهر في البنية النصية الحاضرة بالفعل في النص هي مكوناته اللغوية (النحوية الصرفة الإعرابية) وهي عناصره الرباطية وغيرها من العناصر التي يمكن أن تكون البنية النصية. أما المستوى التجريدي الجدولي فهو غير حاضر بالفعل في النص، وإنما حضوره ذهني، والفعل هو حاضر عبر «الصدى» النمطي. وإذا ما استحضرننا مفهوم النمط (Praxion) كما هي نظرية اللساني الفرنسي مارتاني (Martinet 1973: 156 A. Marti) (1980: 98) قلنا إن النص واقع تحت بُنيتين صغريتين: صغرى بنية نسكية حضورية، وصغرى بنية ذهنية مرجعية نمطية هي بنية نمط الخطاب.

وما دام الأمر على ما قررنا فإن ما يعيننا في هذه المسألة هو دراسة التعامل بين ضربي البنية: النصية والخطابية، الحضورية النسكية والغيابية الجدولية - هي تشكيل هوية النص الأدبي من ناحية. وهي وسله إلى جنسه من ناحية أخرى، وهي إحداث ظواهر أخرى تدرسها نظرية الأدب عادة منفصلة عن هذا الضرب من التعامل بين البنيتين.

فالهدف من دراستنا للنص الأدبي - في ضوء ما نستخدمه عليه هنا بين البنيتين، أن نبين كيف أن مفهوم البنية لا يقتصر فيه على درس نظام العلاقات بين اللامات النجزة كما

تحدد أول مرة مع سوسنبر، ولا هو محصور في ضبط الشواهد المسيرة للعلاقات أو التحولات بين وحدة جمالية أو فوق جمالية من الكلام: بل إن مفهومها قد يتعدى رصد العلاقات التركيبية المنجزة ويحصر شواهدا إلى دراستها من جهتين: ثراكمية، فالبس كما رأينا طبقات، وتجاوزية: لا يفهم التراكب التجاوزي الذي يحدث بين عناصر التركيب، وإنما التجاوز أن للشيء نيتين نصيتين في إطار جنس من الجنس الكبير، ويكون الالتقاء جدوليا له صدى في النسل، أو تلتقي نيتان نصيتان في الإطار الإنجازي نفسه، على سبيل تجسد الأجناس المتعددة في إطار نصي واحد.

3 - هذا هو التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص

كشيرة هي الظواهر الأدبية التي كانت وما تزال الموضوع في النظريات الأدبية والنقدية، وهي ذات صلة بما نسميه هنا بالتعامل بين ينشيط الخطاب والنص.

نحن نقصد بالتعامل مسريا من وقوع إحدى النيتين تحت تأثير الثانية، وهو تأثير يحدث بالتوجيه أو بالتجاوز أو بالتجاوز. يكون التأثير والتأثير عوديا (بنية خطاب - بنية نص)، وقد يكون أحدهما (بنية نص - بنية نص)، ونعبر عنهما صيغتين متعلقين من هذا التعامل، ليس الجديد فيها استطراد تلك الظواهر أو اكتشافها، وإنما إضافة النظر إليها من زاوية نظر أخرى.

3 - 1 - إسقاط بنية الخطاب على بنية النص

نعني بالإسقاط Projection ضربا من التمثيل المنجز لبنية ذهنية أو مجردة، تكون متحركة باعتبارها هيكلًا مجردا في تشكيل إنجاز لغوي ما ولقوية فيه بالقوة، فبهذا الإسقاط عندما يتطلب العناصر التالية:

- وجود بنية عامة ومجردة هي في سياق الحال بنية الخطاب، ولها من القيمة المعيارية ما يجعلها تكون واقعا على الإنجاز.
- وجود بنية مستعدة هي في أصلها تمثيل أو شكل Configuration يظهر ما من مظاهر البنية المجردة.
- وجود علاقة بين النيتين: علاقة تبعية، وانتقل تبسيطا العبارة إفراغ محتوى ذاتي هي الهيكل المجرد أو هي بعض عناصره طبقا للمطابقة أو للإنجاز على مثل ما.

يميز إسقاط بنية الخطاب على بنية النص في كثير من مواضع النص الأدبي، أهمها التزام النص بطوارق الجنس الأدبي، فالتنص الشعري بنهته الخطابية المجردة، والتنص السري بمختلف أنواعه سمات عامة يمكن عدّها بنية خطابية مجردة، وكذلك الرسالة والقصة وغيرهما من الأنواع الأدبية المختلفة. وبهذا التفتت من النظر لوجود «علاقات» من التصور متنوعة هي كل عائلة خصائص ثابتة تكون في مجموعها سمات «الجنس الأدبي» (Adam 1999: 34).

التجريد بين البنية الشكلية وبين البنية النصية

وينبغي أن تكون الخصائص العامة التي تكون سمات الأجناس الأدبية قد انتقلت من استقراء جملة النصوص ذات العائلة الواحدة، أو من استقراء ناقص شغل رؤوس تلك النصوص، ومن خلالها استخرجت تلك السمات العامة التي يطمح من خلالها إلى إلزام كل من يريد أن ينتسب اسمه إلى تلك العائلة بأن يحمل جهنمته، فهي شهادة على انتمائه إلى العائلة النصية الواحدة التي هي الجنس.

هذا الضرب من السلوك قد حدث في تاريخ الأدب قديما، حين أراد تقليد إلزام المبدعين من الشعراء باتباع بنية القصيدة الجاهلية، ووضعوا للقصيد سمات سموها «عمودا» وعبارة «عمود تقرب» عن غير قصد من دون شك، مما قصدناه بإسقاط بنية مجردة خطافية على بنية نصية متجزئة. فكانما العمود هو الرابط الوهمي الذي جرى في ضوئه إسقاط بنية نظرية مجردة على بنية متجزئة، بنية خطافية كرسثها السنة على إبداع فردى ينحصر الشاعر القرد، وأهم سمات هذا العمود هي القصيد القديم كان في المدهية، باعتبارها النص الرسمي النمطي، ومن سملها أن تتألف من محور دلالية إلى الفن المدهي، وهي كما أوردها ابن قتيبة: الطلل، التسميم، الرحلة، المأخوذ¹، ولم تكن هذه البنية هي أكثر عناصرها إلا بنية كرونولوجية من السهل والأسباب كرونولوجية متغيرة الخروج عليها.

ونحن، وإن كنا سنقر من حيث هو خروج البنية الصغرى عن اسم البنية الكبرى إلى العنصر اللاحق، فإننا نكتفي بالإشارة إلى أن شكل القصيدة القديمة على المثال النظري الذي وضعه العلماء كان قد استمر في تاريخ الإبداع الشعري القديم حتى عند الشعراء الذين أعقبوا، كإبي نواس والقيسي، تمردهم عليه، فالنصوص إلى التمتع لم يكن إلا لجذارة الذوق الذي تقلل فيه سمات البنية الكبرى، التي هي ليست في الأصل إلا بنية صغرى صارت نمطا (بنية النص الجاهلي).

إن البنية الخطافية المجردة، واعتمادا على مثال العمود الشعري، ليست إلا رموزها لنمط إنجازي قديم ساهم في تكريسه التراكم الثقافي بفعل الزمان، وقد تساهم فيه عناصر نفسية أخرى (كالحنين إلى القدم مثلا)، وبعد أن يرسخ هذا النمط، يهيم مذهبها في غيره من الإبداع الذي سيلحقه. ونحن بهذا القول نقول من قيمة ما ورد من آراء تجعل دور البناء جوهرية في تكريس النمط القديم، هلمس هؤلاء إلا عاملا من عوامل تكريس النمط، وأهم ما يكرسه من عناصر التواتر، فهو الذي يساهم في صنع ما يسمى بالذاتة الأدبية.

ليست البنية الخطافية المجردة كالبنية الجمالية المجردة، لتتحكم فعلا في الجملة المنجزة وتسلط عليها، وهي موجودة في ذهن، ولا يقدم لها التحوي إلا صورة ما من الصور النظرية لها، ليس بين البنيتين هنا العلاقة نفسها التي للبنيتين هناك، فالبنية الجمالية المجردة علاقتها بالبنية الجمالية المنجزة علاقة توجيه لغوي *Dirigisme*، أو جبر لغوي *Determinisme*، وليست كذلك

علاقة البنية الخطابية المجردة بالبنية النصية المنجزة. فذلك البنية، وإن كانت تسعى إلى خلق نمط لغوي توجيحي، فليس له الجبرية نفسها التي للبينتين الصائيتين. وإذا كانت البنية الجعلية المجردة والمخزنة في ذهن المستعمل بنية ثابتة إجمالاً، فإن البنية النصية المنجزة بنية متطورة ومحور فيها، هي بنية وراثة فريدة، قد لا تكون في قيمتها كخطاب، بل هي عناصر أخرى محيطة بها، هي العناصر التي تصنع النموذج بما فيها الإطار البشري والزماني والمكاني وغيره.

ويمكن القول، انطلاقاً من بنية الخطاب الشعري واعتماداً على النص الشعري القديم، أن البنية، بما هي مكون دلالي مترابط، تحمل في ذاتها عناصر تكرر أو عناصر تحللها ورواها، عناصر التكرار لذلك من خلال ما بين أجزاء البنية الدلالية من علاقات ارتباطية يقتضيها منطق النص والتسجيم الدلالي، فمبدأ الاتسجام coherence لا ليس من مبادئ النص المنجز، بل هو من مبادئ الخطاب بما هو جنس أدبي ما. والنقل إن مبدأ الاتسجام ينقل من بنية إلى بنية عبر اعتماد بنية مثال كنمط خطابي معرّف.

تعد إلى بنية القصيدة المدحية النموذجية وخصوصاً المقدمات، فإن عناصر الوقفة الخطابية والتسبب والرواية لها منطق دلالي يرتبطها، ألح عليه النقاد، ولكن تبقى هذه البنية تصوراً وحيداً من جملة تصورات ممكنة المقدمات في القصيدة وغيرها، ولكن حظ هذه البنية في الإقناع يكون قليلاً في قصائد المهدي ذات الغرائز الشعرية.

إن خضوع البنية الخطابية المجردة إلى مترب من التشكيل المنطقي الذي يصنع ما سمّاه بالاتساق Coherence يكون له تأثير توجيحي أو قهاري للنص المنجز، يحكم أن فرائط هذا النص تتم في ضوء تلك البنية. فكانها فراية عبر المعلوم هي ضوء المعلوم، وهذا الشكل من القراءة يحدث ضرراً من الاتساق المصطنع في النص المنجز، وهو مصطنع لأنه ليس من خلق النص الأدبي، ولا من تدبيره، بل هو مفروض عليه.

وما دعنا نتحدث عن الاتساق باعتباره هنا أثر للتخيد بنية خطابية في بنية نصية، فإنا نرى أن الشاعر القديم كان إما مهتماً بهذا الضرب من الاتساق الذي يستمد تراكيبه ومنطقه من منطق البنية الخطابية المجردة قبل أن يستمدّها من منطق البنية الخطابية المنجزة، وإما أنه كان مهتماً باتساق داخلي، أي اعتماداً على هيكله الخاصة للنص، وإما كان مهتماً باتساق أصغر هو تماسك البيت. ويمكن القول إن أضعف عناصر الاتساق تلحق في بنية النص المنجز العامة، لأن اعتماد الشاعر كان منصباً على بنية البيت الدلالية/الإقناعية أكثر من تنصّبه على بنية النص القصري أو بنية الخطاب الكبرى، فالوحدة البنيوية القصري للنص الشعري القديم كانت في البيت.

ومن جهة أخرى، فإلى جانب هذه البنية الخطابية التي فدعنا منها مثلاً القصيدة المدحية القديمة، فإنا نجد في النص الشعري حضوراً لضرب آخر من مقتضيات البنية الخطابية هي البنية النصية: نفي البنية الإقناعية.

البناء بين بنية الخطاب وبنية النص الأدبي

نحن ممن يعتقد أن البنية الإيقاعية هي بنية مزدوجة، فهي ذات صلة بالبنى الخطابية الكبرى، إذا ما نظرنا إليها على أساس نمطي متعدد على الشائكة التي تمثلها البحور الخليلية. كل بحر منها له شكل نمطي مجرد مثالي، يمكن أن ينجز بكمال وتمام أو بتقصير وتقصير. لكن كل قصيد قديم هو مستمد بنيتها الإيقاعية من ذلك المثال. ولهمت تلك البنى الإيقاعية العليا (إلا حاضرة بالقوة هي ذهن كل من ينجز نصه الشعري على الهيكل العمودي، وهذه التمثيلات الصريحة (بحور الخليل) أو الحاضرة بالقوة هي ذهن الشعراء قبل التطوير الخليلي، هي التي تمثل عناصر تدرج في البنى الخطابية الكبرى، فإذا ما خرجت من قواها وصارت شيئاً مختلفاً في النصوص الشعرية بالفعل، أصبحت بنى إيقاعية نصية تمثل للبنى الإيقاعية الخطابية، إن توفيق النص الشعري العمودي كان يحدث أهم ما يحدث على خطا تلك البنى الإيقاعية العامة للأوزان الشعرية، ولحم أن هنالك عناصر إيقاعية أخرى تتماهى مع عنصر الوزن لكنها لا تناهض القيمة.

وهكذا فإن إسقاط نمط الخطاب على نوع النص يقتضي في الشعر أن يكون النص الشعري جليماً بين بنية دلالية كبرى ما تقتضيها الأعراس من معانٍ ومقدمات. وبين بنية إيقاعية نمطية. وكانت هذه البنية أشد صراحة من البنية الدلالية. صراحة ظهرت في محور الاهتمام حول وحدة البيت التي هي موضوعية إيقاعية بدلالية. كما ظهرت في تعريف النص الشعري نفسه بأنه كلام منثور مقفى. فالبنية الإيقاعية تنكسر في تاريخ الإبداع الشعري العمري القديم التواء الصلبة التي لم يتمكن من تجاوزها - إلا بعسر - نمط آخر من التعامل بين البنية الخطابية والبنية النصية وراء لاحقاً.

٢ - ٢ : تعالي بنية النص على بنية الخطاب

بما سبقنا كيف أن بنية الخطاب ليست إلا تكرساً لبنية نموذجية نصية تصبح كالسلطة على بنية الإبداع والتأويلية لبني النصية. لكن التزام النصوص ببنى الأجناس المختلفة ليس التزاماً كلياً ولا زمانياً، وإنما يحدث أن تحاول النصوص الخروج عن أنساق الأجناس خروجاً تضطج عليه وتعالي بنية النص على بنية الخطاب. ونحن نعتبر هذا المثالي ضرورياً من شروط التعامل بين البنيتين تحكمه المتأخرة لا الموازنة، إن الطابع التوجيهي لا القسري لبنية الخطاب يجعل من الممكن الخروج جزئياً عن مقننات تلك البنية، خصوصاً إذا ما كانت تحوي عناصر تمحلها. كما الحال في بنية الخطاب الشعري المتصلة بالمقدمات الدحية. فقد بين كثير من الشعراء اللاحقين وبيداهة أن الطلل، مثلاً، صار موضوعاً مجاوزاً للتاريخ، وغير صالح للتحال معاً، كما أن الرحلة ووصف مكابدة أهوالها صارت كذلك، مما يشعر بالابتذال لا بالبطولة. ويقصدان هذين العنصرين، اللذين مثلاً أحد ركني بنية المقدمة الدحية لقيمتها الواقعية

والجمالية، أمكن للنص الشعري أن يتعمد على بنية الخطاب النموذجية القديمة. وأخيراً، مظاهر التعمد أن يحوي النص في محتواه معاني ذلك الوصف كما فعل أبو نواس وأبو الطيب اللقيمي مثلاً. إلا أن أكثر مظاهر التعمد على البنية الخطابية كان ضمها، بحيث في البنية نفسها، ولم يكن صريحاً.

وإذا كان الخروج عن بنية الخطاب قد نظر إليه في الإبداع الشعري، خصوصاً، على أنه تعمد، وعمل غير محمود؛ لأنه يسيء عكس الزائفة والتعقيد، فإن هذا الخروج الذي كان تعمداً صار في الإبداع الشعري المعاصر أصلاً، حتى أنه يصعب عن نمط خطابي ينوي، بينه وبين النمط النصي البيئوي تسلسل وتوجيه كالذي ذكرناه سابقاً.

وكل النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة لا تقع تحت ضغط أي بنية معلومة خطابية، بل إنه لا اعتراف لها بأي بنية خطافية. فالأصل أن يسيء هذا النص الشعري من غير دليل، وقد يسمى ذلك «تجريباً». وقد يحمل على الإبداعية «الحق» تلك التي تضع الشاعر إزاء كون وحيد هو كونه الشعري، وكل ما يشهد قوله هو الخلق «الحق». إلا صار الأصل أن يسيء النص في أرض لا يعرفها اللقيمي بل قد لا يعرفها حتى الباحث.

إنه من الصعب اليوم أن نستخرج من نكاح الشعر الحديث أو المعاصر بنية ما، فنقول إنها بنية خطافية تعاليمية، ومن الأصعب أن نلصقها بالجمالية، الكلاسيكية، إلخ. فقد يعتمد الحديث اليوم عن تجرية نموذج أو نمط تنسب إليه بعض النصوص أو كلها. فهناك اليوم تشجيع للشاعر أكثر مما يوجد للشعر. والتشجيع للشاعر، وإن اقتح على معالجة تعبيرية، فأن ينحسب إلا إلى تكرار المعاني أو الصور، أو حتى الأساليب التي إليها خلق المعاني وتوليد الصور. وأما النظر بيني خطافية مجردة فذلك يبدو عسيراً؛ لأنه لا يمكن أن نجد بهذا المعيار ما يوجد تجرية شاعر ما.

على أن عدم إخضاع بنية النص إلى بنية الخطاب له خلفيات داكنة. وإن كانت له وأحداث برافة. نورها أسماء الإبداع والتعبير؛ فمن هذه الخلفيات أن زال ما يحوي النص من تطلعات المستقبلين. والعمل هذا يبرز جيداً في البنية الإبداعية التي قلنا عنها سابقاً إنها ملكة للشعر القديم نواته الصلبة. يحكم أنه لا يمكن للشاعر أن يتسب هذه الصلابة من دون أن يكون على علم بأوزان البحور ويكتفي سبك المعاني في قوالب. هذا الضرب من إسقاط بنية خطافية على بنية ناعسة قد تجاوز الإبداع الشعري في العصر الحديث وفق مرحلتين: أولاً، بأن أفر حرية في توليف التفعيلات، ولأنهيهما بأن التي أي نظام للتفعيلة فيما صار يعرف بتصانيف النثر التي ترى أن شعريتها مؤسسة على صورتها وعلى معانيها قبل كل شيء.

إن تصل البنية النصية من أي خضوع للبنية الخطافية. وتعميش الأسس التي تقوم عليها تبعية النوع للجنس قد أدى إلى الساع مفهوم الشعر ليشمل كثيراً من الأخطاط الكلامية. حتى أنه يصعب في أيامنا تحديد سمات عامة لما يسمى بالنص الشعري، ناهيك عن تحديد مفهوم صارم للشعري.

إنّ تهميش قيادة الخطاب للنص من ناحية، وسحب النص بالكون جديدة نابعة من التصرف الاعتيادي في بنية الجملة، هو في واقع الأمر عناصر تسدح القول الشعري الحديث. ولما في النص على جنسه إن في الباني وإن في غيرها غالباً ما كان في القديم تعالياً واعياً، ليس فيه طروح تام عن مقتضيات الجنس الشعري. وإنما كان يحدث التجاوز داخل الأنساق العامة للجنس. وهذا مفيداً إذ يسمح هذا التجاوز بملاحظة ما بين بنية قديمة وجديدة من فروق يمكن تمييز إبداعية النص من خلالها. كما أن التجاوز كان واعياً بحكم أن الشاعر كان يعرف اعتماداً على ثقافته الخطائية، السابق ويتجاوز فلا يقطع معه ذاكرة وثقافة، وإنما يواصله ولكن بنهج مختلف. وهذا الشكل من التجاوز يسمح لأي كان بمثابة حياة الأحناس ويدرس على التجاوز والثبات إلى في البنى أو في غيرها.

وأما مصارعة النص للجنس بقية القضاء عليه والتفرد بمرض الإبداع، فهذه ظاهرة حديثة تلحظ أكثر ما تلحظ في الشعر الحديث، وخصوصاً على أصعدة الجرائد، وحتى في الأمسيات أو في بعض ما يصطلح عليه بالمجموعات الشعرية، مصطلح مؤنس طوما الديوان تعويضا يخفي ما بين المصطلحين من فروق لها صلة بما نحن فيه⁽¹⁾.

إنّ الفخر الاصطلاحي الذي يربط بتمهين بنية الخطاب الشعري وبين النصوص باختلاف أجزائها لهم دليل، لا على غياب خطاب نقدي متماسك ومستمر بل على بقاء التثاقب الشعري الحديث وحسب، بل وكذلك على عدم قدرة إرجاع هذه البنى المتنوعة إلى أنواع كبرى. ولا ينبغي أن ينجم من كلامنا رقيتنا في التمهيد بقدر ما ينبغي أن ينجم في سياق وضوح الرؤية الإبداعية وراء العملية الشعرية الحديثة. فليس من العيب ونحن نتحدث عن تنوع الإبداع وحرية الأديب ونزوعه إلى التجريب أن نجد لكل جنس سمات عامة كبرى تميزه عن غيره. فبما يتصل بين الخطاب وعلاقتها ببنية النص، وهذا ما يلحظ في أنواع أدبية أخرى كالسرح والقص والرواية، ولكن كمّا لا نهدي إلى ذلك في الشعر، ولما نلهم هنا بصيرتنا، ولا نطالف الشاعر الفرنسي Paul Valéry في رأيه حين قال: ما ليس له شبيه فلا وجود له.

٣ - ٢ : نقالي بين الخطاب وبين النص : Intertextualité

لم يخلج جزء مهم من أعمال بارث R. Barthes⁽²⁾ ولا من أعمال جينوت G. Genette خصوصاً من دراسة ظاهرة التداخل بين النصوص، اصطلاح عليها الأول باسم Intratext وبمعناها الثاني بتسميات مختلفة لكل تسمية متصورة، يدل على نوع معين من تجاوز النص وحدوده الذاتية والمخول في علاقة مع بقية النصوص (7: 1999: Adam) وقد اصطلاح عليه بالتجاوز التسمي Trans textualité، وفيه درس ظواهر متعددة كالقناتسي intertextualité والورنسي métatexte والنص الجامع Archatext والنص التوازي Paratext⁽³⁾.

وتهدف الدراسات المتصلة والمتعلق بين النصوص إلى إبراز أن النص ليس يقتصر على صوت واحد، وإنما قد تتداخل فيه الأصوات الناجمة عن التقاء داخل الجنس (الخطاب) أو عن تفاعل أفقي بين النصوص اللغوية إلى جنس واحد، وهذا ما عبر عنه هارث بتسميم لظاهرة التفاعل هذه على كافة النصوص بما قد لا يطبقه إذ قال: ذلك نص إنما هو تتداخل بين النصوص (textual) ففيه تحضر نصوص أخرى في مستويات متنوعة ولدت أشكال فاعلة تسببها لأن تتذكر: نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة المحيطة. فكل نص هو نصيح جديد من النواهد المتطورة¹⁹.

إن التماس، ومثلما يظهر من كلام هارث، هو ظاهرة ناشئة من تداخل المعاني وتشابه الأغراض وربما الأساليب الفعيرة عن تلك المعاني والأغراض، لكنها نواحا قيل ذلك ظاهرة متصلة بتعامل بنى الخطاب وبنى النص تفاعلا يعود إلى التماثل بين بنيتين نصيتين خلفهما بنية خطافية واحدة، صحيح أن الشعور بظاهرة التماس يبدأ بالربط بين مقطعين أو أكثر، أحدهما حاضر والثاني غائب، وهذه ما تتم عملية الربط اعتمادا على الدلالة وعلى كريقة التعبير عنها، إلا أن وراء هذا الوعي بالصلة أو المائلة الدلالية تسكن البنى التلقائية كالتالي:

- فإذا كان التماس يترجم التقاء المعاني المنتجة في نصين قد يكونان لكائنين أو حتى لكاتب واحد (قاص داخل) فإن ذلك يعني أن إنتاج المعنى كان داخل العرض نفسه أو الجنس نفسه، وحتى في إطار جسد أدبيين مختلفين لكن تحميمهما بنية دلالية كبرى، هي الموضوع الواحد أو محور الواحد. وبذلك فإن النصين برحمان في نهاية الأمر إلى بنية دلالية جامعة بينهما هي من مقتضيات بنية الخطاب.

- وإذا كان التماس يقتضي أن تتقي قطعتان نصيتان في معنى ما، فإن وراء ذلك التلاقي الدلالي تلافا بنيويا في مستوى البنى التي جعلت تعميمها لقرصيا أو تماثليا. ولناخذ مثلا التقاء نصين في وصف شيء ما، فإن خلف تلاقي المعاني الواصفة لذلك الشيء بنية كبرى وصلية، تقتضي لربما ما يلي عملية سفرى تكريس بنية الوصف العامة، كتنكزار جعل اسمية تقريرية أو كموضعة الأسماء الموضوعة أو الواصفة في صلافة تركيب سيطر عليها مثلا التشبيه أو الاستعاره وكلاهما يقتضي إقامة تركيبية قائمة على عدم الخاصية الدلالية. فحين نقول إن هناك تماسا بين مقطعين نصيين في موضوع وصفى ما، ينبغي ألا نلف عند حدود تعميم البنى، وإذا توجد خلف ذلك التعميم بنى واحدة مكررة، وهي البنى النصية.

وبذلك نقول إن التماس إنما هو تقاطع بنى خلف تقاطع المعاني، وإنما تركيزنا على المعاني لأنها أول شيء يخطر لذهن المتلقي، حين يتذكر أنه يعرف في حقله نصوصا آخر شبيهها في موضوعه وهي كيفية تناوله لذلك الموضوع لا بظرا. ولقد كانت عبارة القدامى لتسمية بعض ظواهر التقاء المعاني مما نستخدمه اليوم بالتماس دقيقة مناسبة لما نقصده من تلاقي

الخطابة بين بنية الخطاب وبنية النص وبنية النص الأدبي

البنى حين أطلقوا على اتفاق الخطب والقصص بين شاعرين اسم «وضع الحاضر على الحاضر»^١ فتقدموا بذلك وقرع القالب (الذي هو في موضوع الحال البنية) على المحتوى.

و «موضوع الحاضر على الحاضر» دليل في رأينا لا على سرق قصفي. وإنما على أن النص قد يعود إلى بنية واحدة مماثلة بلح لتجميعها بالألفاظ نفسها، فحين إن كنا نستغرب هذه الظاهرة فلأسباب الظاهر المتضمنات نفسها لا البنى.

إن ظاهرة التماسك قد لا تكون بالضرورة نابعة من وهي البدع وسعيه إلى تقليد معنى غيره. بل قد ما هي مرابطة قبل كل شيء، بوعي للتقليد، وإسقاطه بنية نصية وخطابية يعرفها سابقا على بنية نصية وخطابية يكتشفها حاضرا، لكن هذه الظاهرة قد تحدث نتيجة وعي الأديب نفسه بأنه ينبغي أن يسير في ركاب نص سابق، وفي اثرات نفسها التي مر منها عبر الخطاب. فيوقع هو نفسه حاضر نصه على حاضر نص آخر يمكنه. ونحن لا ننسى هنا شيوخ الظاهرة في النص الشعري قديمه وحديثه، وإنما نعني وجود الظاهرة في بعض نصوص الأديب، ونحن نحيل هنا على أحدها المذكور في كثير من الكتب القديمة، وهو نص الفريزق وحكاياته مع النسوة اللطيفات في الغدير، وكيف ذكرته بقصة امرئ القيس مع ابنة عمه عذرة وصديقاتها في موقعة «دار جمل»، فالتصان بكتبتان في كثير من الأبنية الخطابية، وكتبتان في كثير من الأبنية النصية: تطابق فولي الفريزق وامرئ القيس، فليس الأسر يرتبط فيهما نرى بوحدة المقامات المنتجة للمقالات نفسها. بل هو أس بابا التقاء النص الفريزق مع النص العسري.

ومن أمثلة هذا الالتقاء ما نلاحظه بسهولة في الأمثال الدرامية التقليدية وخصوصا العربية منها؛ فإضافة إلى تركيز بني الأحداث، من فواتح وعقد وفراج، نجد تكرارا لأقوال بعينها في مقامات بعينها، فليس ذلك إلا من نتائج تكرار البنى السردية الدرامية نفسها.

إن الخطر الذي يكمن في تكرار البنى الخطابية نفسها البنى النصية نفسها ليس فيما يحدث من ظاهرة الاستمساخ Cloneage الأدبي، بل ما يكمن وراءه من فكر إيديولوجي، فإن تكرار التنصير الإبداعية نفسها إنما هو دليل على شرب من الكسل الفكري، الذي لا يستطيع أن يخرج عن دائرة النمط المألوف، والغريب أن مثل هذا الكسل الإيديولوجي، المتمثل في الاجترار، صار ينتج جمهورا من المستهلكين، لهم كسل أيضا في الإدراك والتأمل يجعلهم في شغل وهم إذا لم يجدوا من «الإنتاج الثقافي» ما يعيد عليهم المألوف.

٢ - ٤ : تداخل بنية خطاب في بنية نص وبنية

من مظاهر التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص ما نسميه هنا بالتجاور التكراري البنيوي خطاب في نص واحد، ومثالنا على ذلك من الأدب القديم بنية الرسالة الأدبية، التي تفتح إلى ما شاء لها القدر من بني خطابية، لتعامل فيهما ببنيتها التكوينية هوية هذا النص الجامع لخطابات مختلفة.

وبهذه في هذا السياق أن ندوس مظاهر هذا التعامل بين البنية: محاولتين البحث في الأسباب التي تدعو لنمط من النمط الكلامي إلى أن يمزج بين أنماط خطابية متعددة وساعات إلى الكشف عن القيمة الإبداعية في نص أدبي يأخذ من كل نوع خطابي بطرف.

تأخذ مثلاً بيان ذلك من الرسائل الأدبية التي تضمنتها، وهي رسالة القفران لأبي العلاء المعري، في هذا النص نجد الأجناس الأدبية التالية:

- الرسالة، جنس عام.

- النص، جنس داخلي متفرع إلى أنواع سرودية: الأبيات، قصص الأمثال، قصص ابن الفارض وقصص غيره.

- الشعر، جنس معين.

- النقد، أو الخطاب الوجداني، *Mittelingsendigung* حول اللغة مجموعاً، وقرائني، وحول الشعر والنثر وغيرهما.

ويجب أن كل جنس أو نوع من هذه الأنواع له بنيته الخطابية الخاصة به، ولكنها من حيث الحضور توجد معاً في جيل نصي واحد، وبذلك يكون من مهام النص:

- الربط بين هذه البنى المتفرقة من ناحية ربطاً يحقق الانسجام بينها، ويمكن أن نضطلع على هذا الربط بالنسيج الأكبر، لأننا نرى بنية جملة إلى الألفاظ بين نصوص كانت خارج الرسالة متفرقة.

- نسيج أصغر، هو نسيج جيل النص الذي كنا قد حددناه سابقاً. وليس هذا الضرب من النسيج يهين على الأدب في حضور النسيج الأكبر، لأن غاية الترميل ينبغي أن تصبح في الاعتبار أنها هي البنية النحوية الصغرى لنظم عناصر مستقلة عن البنية النصية الكبرى، ولذلك فإن هذا النظم صعب لأنه يجري في محورين: نسقي بالنظر إلى الجملة وما يجاورها في نسل النص، وعمودي بالنظر إلى شتات النصوص الأخرى التي هي مبنية خطابات أخرى، إن اجتماع بنيتين خطابيتين أو أكثر في نص واحد لا يكون في النص الأدبي تتجاوز تركيب بسيط، بل يمر ذلك من طرق متعددة، ويكون التركيب فيه باليات مختلفة سوف نحاول اعتداداً على رسالة القفران تبينها.

المرحلة الأولى من مراحل الجمع بين بنية وأخرى داخل النص الواحد تقتضي فصل القطع النصي عن سياقه القديم، ويكون ذلك في ضوء التفكيك أو الفصل *Deconstruction* أو العزل من السياق *Decontextualisation*. التفكيك أو الفصل نوع من تحليل البنية إلى بعض عناصرها، هي التي يحتاجها النص الجديد في إعادة التركيب، أما العزل من السياق فهو إخراج النص من حالته الخطابية من ناحية، ونزع له من سياقه الإنتاجي الأول من ناحية ثانية، رغبة في وضعه في سياق إنتاجي جديد وهي إدراجه ضمن نسق خطابي آخر.

ويمكن تبين هذه المرحلة اعتماداً على المقطع التالي من رسالة الغفران:

«يقول نابغة بني جعدك: أتكلمني بمثل هذا الكلام يا خليج بني ضبيعة وقد مت كافراً وأهزوت على نفسك بالفاحشة، وأنا ألقيت النبي صلى الله عليه وسلم فأنشدته كلمتي التي أقول فيها».

ياقنا السماء سجدياً وسامناً

وأنا لأبكي فسوق ذلك مظهراً

فقال: إلى أين يا أبا لهي؟ فقلت: إلى الجنة بك يا رسول الله. فقال: لا ينشئ الله ذلك.

(أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ط. دار المعارف، القاهرة، ص 218).

في هذا المقطع من الرسالة تركيب بين نصوص (ن) متفرقة ذات مستويات خطافية مختلفة:

ن1، خير كثر الأعشى وتهتك - خطابي سردي.

ن2، خير لقاء النابغة الجعدي الرسول صلى الله عليه وسلم - سردي/حديث.

ن3، بيت النابغة الجعدي - خطابي شعري.

كل نص من هذه النصوص قد حدث فيه تفكيك وفصل: فمن خير الأعشى وتهتك اقتطف

بعض مقطع يوجز إقراره على نفسه بالفاحشة، ومن خير النابغة الجعدي اقتطع الحوار بينه

وبين الرسول عليه السلام، ومن قصيدة النابغة فصل البيت وقطع من كامل النص الشعري،

كما أن في كل نص فصلاً عن سياقه الذي وضع فيه. فمثلاً بطلاقة في الأصل بين سياق الخير

الأول وسياق الخير الثاني، ولا صلة للبيت الشعري بأحد النصوص. فما حدث هو فصل

النصوص الصغرى عن سياقاتها قبل أن تركيب هنا تركيباً جديداً.

أما المرحلة الثانية من مراحل الجمع بين بنية وأخرى داخل النص الواحد فتقتضي إعادة

بنائه، خصوصاً إذا ما تعلق بالنص التثري. وإعادة البناء تتمثل في إدخال تحويرات مبنوية على

النص الأصلي، إذ إن عملية عزل مقاطع النص عن سياقاتها قد تجعل تلك المقاطع مبهمة

بنفسها، ولذلك تدخل عليها ضروب من إعادة الصياغة أو البناء، ويكون ذلك بالزيادة أو

بالاختزال أو بالحذف أو بغيرها من عمليات تقصير النص أو تطويله، حتى يبدو وهو المقطع

كائن متكامل. على أن هذه العمليات تعتمد في النص الشعري.

وهي المقطع المذكور سابقاً من رسالة الغفران فإن الجزء الأول منه قد أعيد بنؤه اعتماداً

على آلية الاختزال والتقصير، فالجملتان «مت كافراً» و «أهزوت على نفسك بالفاحشة» يمكن

أن تعدلاً مشروح نص طبري مقوله إن فصلنا.

أما في مقطع النص الثاني فإن الآلية العتمدة فيها هي التثبير على حدث لقاء الرسول

وإنشاده وما دار بينه وبين الشاهد من حديث، ففيها الخيار وتركيز على حدث دون غيره، وعلى

حديث دون غيره.

وأما بيت الشعر فقد كان مثلاً ولكنه كان معزولاً عن سياق القصيدة.

وأما المرحلة الثالثة فتمثل في إثبات المقاطع المجتثة من أصولها السياقية في سياقات جديدة. وتتضمن هذه المرحلة إعادة التركيب Reconstruction، التي تنطوي إلى إعادة ربط النصوص المقطوعة بسياقات لكنها جديدة.

وعملية إعادة التركيب تتطلب مراعاة النصوص القديمة لسياق النص الجديد العام. ولذلك تدخل لتجهيز النص لهذه اللبوس الجديدة جملة من العناصر والأساليب التي تسميها عالمات المصنفات، Annotators، وتطلي بها جملة الوسائل والأساليب التي تسهل إدماج النصوص المتكلمة عن أصولها في سياق نص جديد - ويأرجع إلى النص المذكور من رسالة الغفران نجد أن هذه الدمجيات تمثلت في:

- نقل شخصية الشاعرين موضوعي الخبرين من الغيبة والتحدث عنهما إلى الحضور والمشاركة في الخطاب.

- الجمع بين الشخصيتين كسبب للجمع بين مصيبيهما - إظهار أن اجتماع الشططيات سبب لإجماع الموضوع والعكس هو الصحيح.

- جعل الشخصيتين طاعين قصصيين يسهل فهمها القصصى حديثهما في التصريح.

- اعتماد النصين في سياق التذكير والتعجب أي أن القصص... وسائل، ولبيت غايات، فوظف في خدمة سياق عام أوسع منها.

ويمكن إرجاع كل هذه الأساليب إلى تقنية واحدة، تطلق عليها تسمية «التحويل المحفز» Transformation motivée. وهو الانطلاق من بنية نصية لتوليد بنية نصية أخرى، على أن توجد عناصر محفلة لهذا التوليد الجديد من داخل السياق النصي العام الذي جعل فيه النص الأكبر.

- والتحويل المحفز في مقطع النص في رسالة الغفران قد حدث فيما يسمى بالصوت - d. a. ٧٠١٢. إذ انتقل الشخصيتان من التحدث عنهما إلى التحدث أحدهما إلى الآخر: من الحديث الذي يقرب فيه المتحدث عنه إلى الحديث الذي يحضر فيه المتكلم. وبذلك يسمع خبره عن نفسه. وما يعقل ذلك التحويل في الصوت هو أن المقام مقام مخاطب وحضور، وليس مقام غيبة وانفصال. ولهذا المحفز طلة خفية تدرك بالنظر إلى النص الأكبر. وتتمثل في إثبات المرسل معرفته بأخبار المتقدمين من الشعراء: إذ هي باب من أبواب المعرفة بالشعر. وتأكيد صدق الخبر أو واقعته، إذ لا إثبات للصدق أكثر من إقرار صاحبه به.

كما حدث التحويل المحفز في الرؤية ٧٠١٥ وذلك في مستويين: مستوى الرؤية الداخلية، إذ انتقل الخبر من رواية رام أجنبي إلى رواية رام قريب من الحكاية كالتعريض لها أو كالتشاهد عليها. ذلك أن الناعمة الحمدي كان - وهو بروي نهاية الأملش وزندقة، عارفا بما جرى

التحليل بين الرواية الخيالية والرواية الواقعية

وشاهدنا عليه، هذا الانتقال بالخبر من ضمير العجبة إلى ضمير المتكلم (أنه) قد شرب الرواية من الغياب إلى المشاهد، ومن رواية راوٍ غريب عن الحكاية إلى رواية راوٍ داخلي.

وأخيراً حدث التحويل المحفز في عناصر سردية أخرى، من كون الشخص موضوع حديث إلى باث للمحدث وللحديث معاً، ومن الانفصال المكاني والزمني إلى الاتصال فيهما بين الشخصيتين، من خلال تغير في المرجع السردية من الخبر الواقعي إلى الخيال القصصية المعجب. فالتحويل المحفز اهتماماً على ذلك كان دالاً حول جملة من العناصر السردية المرتبطة بالخطاب أو بالخبر، مما يدل على أن النصوص، وخصوصاً الخبر منها - قد خرجت من نوع سردية إلى آخر، أو من جنس الشعر إلى جنس الصود.

فالسرد القصصية قد كان الأداة الناطقة بين البنى النصية المتجاورة بأن وضعت المناطق النصية في سياق ما من علاقات الحكاية القصصية، وهي في رحلة الفجران مشاهد من المشاهد التي كان ابن الفرج حاضرًا فيها بالفرجة والاستماع فبالتحكيم إلا النص مجلس من مجالس الجنة ينقلب إلى طصومة بين الشاهرين، لا من خلال النصوص، بل من خلال السيرة والأخلاق.

وهكذا فإن تباين بنيتين خطابيتين أو أكثر في نص ما، لا يكون مجرد حضور نسقي في الخطاب أو بضرب من الترابط الشكلي، وإنما يحدث التباين بواسطة زرع عضوي لعناصر لا بد لها من أن تتسجد مع سياق النص المعط. وفيما يتعلق بذلك أن تقطع النصوص القديمة عن أجناسها الأصلية أو أن تفتقر علاقتها النطانية لها، كما كان في النص الخبري الذي فقد مرجعيته الواقعية وعوضها بمرجعية خيالية عجيبة، وكما كان في النص الشعري الذي فقد بطله عن سياقه بعد الجمالي، وصار له دور إحتالي أو تمهيني مجرد عن أي قيمة أدبية أو جمالية، والإبداع الذي يحدث بواسطة إعادة التركيب بين بنى نصية جاهزة لا يقل شأنًا عن خلق البنية النصية الصغرى وتركيبها إلى غيرها، ذلك لأن هذه العملية ليست كما يبدو، تخطيطاً لقطع من النصوص القديمة، وإنما هي حيلة جديدة للقديم، أو ضرب من إعادة التسج، وقد تكون هذه العملية أشد صعوبة من التسج العادي والنص بكر، لأن العسر هنا كالعسر الذي يتكبد من يهد تسج ما تسج، فبراعي تماسك خيطوطه وترابط انسجته، وتكون خشيته مزدوجة أن ينقطع سداً الذي يلي من التسج الأول، وألا ينقطع التسج القديم بالعديد.

خاتمة

نظرتنا في هذا البحث من خلال مفهوم لساني متطور هو البنية إلى بعض القضايا المطروقة في نظرية الأدب. ولم يكن هدفنا إيلاس القول القديم لبعسا لفتنضيه الموجهة، بقدر ما مكنتنا من النظر في النص الأدبي. بما هو بنية نسجية منجزة في علاقته ببنية الخطاب. بما هو بنية يقتضيها كل جنس أدبي، أو هي علاقته ببنية نسجية أخرى متجاوزة. وقد اختبرنا وجهها من العلاقات بين البنى النصية والبنى الخطابية، وبوسئناها بالتفاعل وقصدنا بها ضربا من التأثير والتأثير قائما على تسلسل بنية عليا على سفلى، أو على تعالي هذه على تلك. أو على تقاطع ينتهي خطاب واحد في نص تقاطع ذهنيها جدولها. أو تقاطع ينتهي خطاب مختلفين فلكثر تقاطعا تسليها.

ولم نرم أن نثبت من خلال هذا الطرح أن التمسوس في تعامل كهذا من بدائه الأمور. ولكننا ربما أن نبين أن وراء التعامل الدلالي بشي عليا أو متجاوزة هي التي تتحكم فيه ووجهه. وليس الأمر يقتصر على التقاء مواضع أو محاور أو حتى بنى تركيبية أو اختلافها.

كما كانت ضابقتها من وراء هذا الطرح - الذي يعتمد رور درجة نقل البنى وضغطها على النص - أن ترى كيف يمكن للإبداع الأدبي أن يمسور وفق التسلسل أو كيف يتمرد عليها. وليست المجازاة لغوي والضرورة ضابط بدرجة الإبداع، أو لا يمتلي التعتد والونه. بل قد يشود هذا التمرد إلى هولة ضوابط الجنس ككل كما يحدث اليوم في الشعر.

وأخيرا فإن من أقصى أهداف هذا البحث وأقناعاتنا أن نبين أن البحث في البنى لا يقل شأنه ولا حتى جمالية عن البحث في المعاني والدلالات! إذ ليست هذه البنى هياكل مجردة من أرواحها. بل هي في ذاتها مظهر من مظاهر حياة الأرواح وإطار يحفظها من التيه، وجمالياتها تظلي على من يعجز عن عملين: من يمسك بخيوط كل النسيج النصي بأن يلاحظ كيف يعمل، وبأن يكون قادرا على اكتشاف نظاميه الأوقى لا الدلالي وحده.

- من يرصد، في إطار الجنس الأدبي الواحد، تفاعل التمسوس فيما بينها وتوئها من مورد ذلك الجنس وصنوها في منبعه، يتبين له أن للجنس علامات عامة وشعوماً وأن له لونا عاما وبصمات تميزه عن غيره.

فالجمالية التي تتلف من خلال البنى وتكون بأفها الذوق، ما هي ذلك شك. لكنه باب ينبغي أن يقود إلى عقل مجرد يعرف كيف تنظم كبار الأجسام اللغوية.

هوامش البحث

1. بعض الداعمو النحوية حاولوا أن يجد سمات مفهومية عامة لهذا المصطلح فترقبته مشيرة إلى صعوبة وضع حد واضح لهؤلاء، إن منظور بنية هو منظور يصعب التحديد إذا ما رجعنا إلى النسخ (الكتاب) النحوية، وهل يعني إذا أن يطلق من بعض التواتر المشتركة لكل المدارس (المطوّل) إن البنية هي قبل كل شيء نظام يعمل وفق قوانين (-) وإثر أو ثبات بالعمليّة ذاتها التي تضمنها تلك القوانين، من غير مساعدة من عناصر خارجية (-) Jean Diez (1994) *La morphologie de la linguistique et des sciences du langage* Larousse, Paris 1994 pp 443-44.
2. فربس هي الصيغيات العامة، من 1979، هذا كانت البنية جزءا من نظام ما فهي لا تكفي دلالة فحسب بل تكفي أيضا وبالصورة الواضحة.
3. يقول موسييرا، «البنية نظام لا يخضع لتغير نظامه الخاص» (فربس 1979)، «البنية... نظام من التراكيب الاعنابية» (1981)، إن البنية نظام يمكن بل يجب أن نعتبر جميع أجزاءه هي تصاميمه الآتية (1976).
4. حقله مزاج أُنسبت في أواخر العشرينيات القرن الماضي على يد ر. د. روبنسون R. Robinson، و. ك. روبنسون و. K. Robinson، ن. تروبنسكي N. Trounitsky.
5. حقله كوبهاج أُنسبت في أواخر ثلاثينيات القرن العشرين على يد ف. براندال Fredrick V و. ل. هيلمان L. Hyllman.
6. صار كتاب شومسكي Syntactic structures (1949) يعمل في مجرورة النحو النحويدي Generative grammar مرحلة النمط الأساسي Original mode ارتبط مفهوم البنية فيه بمجموعة القواعد التركيبية (مؤقتها) دراسة الجملان والصيغيات التي **تركيبها وفقها الجمل في اللغة** الخصوصية، القواعدية) وبذلك كانت اللغة صيغة مجموعة متغيرة (أو لا يتغير) في الجمل "وهذه البنية فيها التمييز بين العمل النحوية والعمل اللغوية (الاصحوية) فظهر مع مفهوم البنية وبذلك جددنا في طرح سيلاستور والاحصية لا ليست البنية البنيوية والنحوية فظهر لا مستوى غيرها من دراسة البنية.
7. أما عند هذه شومسكي فإن البنية صيغة نمطية أصلية لتشكل فيها عملية الجمل بواسطة تحويلات وهي دورها إلى النحوية. كل صيغة تشكلها جملة من القواعد.
8. التسمية التثنية إلى S.S و D.S ظهرت في مرحلة ثانية من تفكير شومسكي في النحو النحويدي يعرف بالنمط التدرج Standard model، وبذلك كتابه (1965) Aspect of syntactic theory.
9. انظر في هذا البحث المقالات التالية مثلا:
 - MAINQUENEAU D (1991) L'analyse du discours, Hachette.
 - 1998 L'analyse des textes de communication Dunod.
 - 1990. Éléments de linguistique textuelle, Bruxelles-Liège, Mouton.
 - 1999: Linguistique textuelle, Nathan-communication.
10. أهم ما نراه في هذه الآراء قابلية لتناقض هو النظر إلى النص باعتباره حكما منطقيا - وأصنافا منهجية (متنظمة بعيدا الإقلاص Peristence) أو تصريديا (مرتبطة بالنظر إلى النص على أنه وحدة متحدة) - من طروف (التألف). وأهل هذا الإجراء الذي تفرعه وجهة النظر البنيوية يقدم هذا التحليل غير مفيد، يحكم أن دراسة عناصر التناقل في النص قد استلوجب في معنى الأفعال النظر فيه من الخارج، أي من خلال ما سمح به كذلك بطروف (التألف) كما أن تحليل الخطاب من وجهة النظر هذه لا يحجب عنها والأصناف منهجية هي جملة من الأسئلة لتعلق بعلة الخطاب، بما هو بنية كبرى بالنص، بما هو بنية متدري أعنها.

- ١٤ - إذا كان بين كل بنية صفوية وأخرى كبرى من الناحية فما الصفات بين البيتين التي توجبه أم عاكسة صيغة ... وغير ذلك من الصفات
- ١٥ - ما أصل البنية الخطافية التي بنية نصية أم هي بنية عطافية موجودة قبل وجود النصوص فإذا كان الجواب الأول فما قيمة اعتبار البنية الخطافية بنية دلالية، وهل يحل أن نقتل البنية التركيبية في المستوى النصي لتصبح بنية دلالية مستقلة هي تلك البنية التركيبية إذا تدخل منها في الجور.
- ١٦ - فلان أين قضية، وسبغت يعني أهل الكتاب يدكر أن مقتصد التعميد إنما ابتداء فيها يدكر التديار ... ثم وصل والله بالتمهيد .. فإذا علم أنه قد استوفى من الإحصاء إليه ... عقب باستيعاب التحقيق عرجل في شعور وثقة التمدد والشمير وسوى الليل ... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه على الرضا، بدأ في التديج (الشعر والشعراء، الديار العربية للكتاب، ط ٢٠٠٧، ص ٢٠).
- ١٧ - يبدو مصطلح التديوان بما هي معناه من نظامية والتساق أكثر من كونه على طبيعة التوسوس الشعرية القديمة من عبارة مجموعة شعرية إذ ليس من شرط المجموعة التساق والانتظام.
- ١٨ - انظر دراسة Barthes E. 1993. Théorie de text. Dictionnaire des genres et notions littéraires. A. M. châte et encyclopédie universitaire pour Genette, G (1993. Figure IV. Seul, pour pp 21-22).
- للمزيد انظر: ص ٢٢٦ و ٢٢٧

دار الفرجاني

ومسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم

د. عباس فرحينة (*)

ملخص :

يشكل التأثير الأرسطي في النقد والبلاديات العربيتين من مبرراتين مختلفتين، المرحلة الأولى تمتد من سنة 1931 إلى سنة 1961، فهي سبتمبر سنة 1931 التي دخله حسين بكه بالبيان العربي من الجانب إلى مدينة القاهرة، هي مدينة كهن يهولتها أمام المؤتمر الثاني عشر للجامعة المستشرقين.

وقد ظهر في هذا البحث أن أرسطو كان المعلم الأول للمسلمين في علم البيان، وهو بهذا أنى بما لم يأت به الأوفى من عرب ومستشرقين. فقبل بداية الثلاثينيات من القرن العشرين، كان الاعتقاد السائد في أوساط الباحثين أن البلاغة العربية كانت أصواتها عربية، وأن "حايها ومنافعها ومبادئها ارتبطت بالتأمل في هندسة العبارة العربية، وبعمقها وجود إعمار القرآن الكريم خاصة.

وهكذا زعم د. طه حسين هذا الاعتقاد السائد، كما فعل ذلك أمين الخولي في السنة نفسها، فكانا المشرعين الأولين لمسألة التأثير اليوناني في البيان العربي في مطلع الثلاثينيات من القرن العشرين. وقتها أطلق واسعة للكشف عن الصلات الوجودية والمكة والنخلة بين الثقافة اليونانية والبيان العربي، وأصبحت أرائهما منطلقات لدراسات مقارنة لم تلبث إلى يومنا هذا.

المرحلة الثانية تمتد من سنة 1961 إلى اليوم، فهي سنة 1961 ظهر كتيب يحمل عنوان «حازم الفرجاني ونظريات أرسطو في البلاغة والشعر» مع تحقيق قسم من «منهاج البلاغة وسراج الأديباء» أوفد ضم ما ورد في هذا الكتيب إلى كتاب «إلى طه حسين في عهد ميلاده

(*) استاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بدمشق - سوريا.

السبعين، العباد سنة ١٩٦٢] وذهب د. عبد الرحمن بدوي إلى أنه لم ير كتابا من كتب علماء البلاغة في القرون التالية حتى القرن السابع الهجري. قد عرض لنظريات أرسطو في البلاغة والشعر وهكذا: «هناك مرة نجد في كتاب لأحد علماء البلاغة العربية الخُص - أعني غير الفلاسفة - عرضا وإفادة من نظريات أرسطو في البلاغة والشعر. واستقصاء بالقها لها باعتبارهم وحسن فهم ورغبة في التطبيق على البلاغة العربية والشعر العربي»^(٢١).

وفي سنة ١٩٦٦ ظهر كتاب «منهاج البلاغة وسراج الأدباء لحازم القوطاني» (١٩٨١هـ) محققا وتحفيظا علميا (وبعدنا نال به صاحبه محمد الحبيب ابن الخوجة درجة الدكتوراه من جامعة باريس في يونيو ١٩٦٤، تحت إشراف المستشرق الفرنسي ريجيس بلاشير، ١٩٠٠ - ١٩٧٣). وقرر في مقدمته تحقيقه أنه قبل ظهور «المنهاج»، كان من الصعب جدا التوصل إلى تقديم تأثرات أرسطو على نقد الشعر عند العرب.

واليوم يمكننا أن نضع حدا للشك والغموض السابقين بالوقوف على كتاب حازم القوطاني الأندلسي الذي «... يصور بغاية الوضوح... التأثيرات اليونانية في صناعة النقد عند العرب»^(٢٢).

وحازم عنده مرة أخرى «هو أول من أدخل نظريات أرسطو وتعرض لتطبيقها في كتاب البلاغة العربية الخاصة»^(٢٣).

ويمكن القول إن مسألة التأثير اليوناني على البيان العربي التي رفع لواءها الفيلسوف اليونان المصريون منذ مطلع الثلاثينيات، لم تحل نتائج حاسمة على مستوى البحث العلمي، وانضج أن المنهج التاريخي المقارن الذي وطقه أصحاب القول بمسألة التأثير، لم يلتزم بمقدمات المنهج، وفي غياب النصوص التي اصحابها إلى بعض الافتراضات والظنون والتخمينات.

ويظهر «منهاج البلاغة» عانت مسألة التأثير اليوناني في البيان العربي إلى غفواتها، ووجدت في حازم القوطاني ضالتها. وقد ازدادت المسألة اتساعا وامتدادا بظهور ثلاثة كتب أخرى هي: - «التنوع البديع في تجنيس أساليب البديع» لأبي محمد القاسم السجلماسي، (عاش إلى حوالي سنة ٧٣٠هـ) طبع الكتاب سنة ١٩٨٠ بتحقيق د. هلال الطائي.

- وكتاب «الروض المربع في صناعة البديع» لابن البناء المراكشي (٧٣١هـ)، طبع الكتاب سنة ١٩٨٥ بتحقيق الأستاذ رضوان بشير.

- وكتاب «التبهييات على ما في التبهيان من التوبيهات» لأبي الطوف أحمد بن عميرة، تحقيق د. محمد ابن شريفة [ط١، ١٩٩١].

وهكذا شاع القول بوجود مدرسة مغربية متأثرة بنظريات النقد الأرسطي. ولهايتي في هذه المقالة أن اتساع هل كان حازم تأمينا أرسطو، وهل طبق نظرياته في النقد والبلاغة على التراث العربي، كما ذهب إلى ذلك كثير من الباحثين؟

أولاً: حوار الفرطاحني ومعالجة التأثير الأصلي في بحثه الأساسي

لم تكن شخصية حوار النقدية والبلاغية معروفة لدى المستشرقين ولا لدى الباحثين العرب إلا في بداية الخمسينيات من القرن العشرين أي منذ سنة ١٩٥٢.

١ - ففي سنة ١٩٥٢م قدم عبدالفتاح شكرتي محمد عباد بحثاً لنيل الدكتوراه من كلية الآداب جامعة القاهرة تحت إشراف أمين الخولي، موضوعها: «كتاب أرسطوطاليس في الشعر». نقل أبي بشر متى بن يونس القلاني من السرياني إلى العربي، تحقيق مع ترجمة حديثة ومراجعة تأثيره في البلاغة العربية. [لم نشر الأطروحة إلا سنة ١٩٦٢].

وكان من جملة ما هو جديد في هذه الأطروحة، وقوف صاحبتها على كتاب «منهاج البلاغة» وهو ما يزال مخطوطاً. وقد تاوله بالدراسة لأول مرة واعتبره قمة من قمم النقد الأدبي في اللغة العربية.

ورأى أن القيمة الحضارية للمنهاج يمكن أن تكمن بالتأحيات التي سجلها ابن رشد في طبعته. وابن خلدون في بحثه الاجتماعي.^١

وبعد أن استعرض الباحثة مجمل موضوعات المنهاج فلو أن تأثير كتاب الشعر لأرسطو في منهاج البلاغة، «يعمل أشد العمل» وفي حوارها قد عهد أن ينفع بهذا الكتاب - أو بالصورة التي عرضها منه - أعظم الانتفاع.^٢

ووجدته في أحد فصول الكتاب يفتل كثيراً عن الفارابي وابن سينا. مما جعل التأثير اليوناني واضحاً فيه. وإن كان حوار لم يتصل اتصالاً مباشراً بالأدب اليوناني. ويعتقد د. شكرتي عباد أن كتاب المنهاج «التقى فيه التالوان العربي واليوناني التقاء مثمراً. وإن غلب عليه التالوان اليوناني».^٣

٢ - وفي سنة ١٩٥٥ تناول د. عز الدين إسماعيل مسألة التأثير الأوسطي في إطار بحثه عن الأسس الجمالية في النقد العربي. فلم يجد له تأثيراً إيجابياً لا اعتبارات أصحها:

- إن الشعر العربي استوى تأصيلاً في المرحلة الجامعية. قبل أن تستقبل اليونان العربية الثقافة الهيلينية.

- والترجمة لا تعني التأثير. إذ لم تتم أدلة مادية تثبت أثر الأفكار المنقولة في تطور مستقبلها.

- ثم إن وجود التشابه لا يعني بالضرورة وجود التأثير.

وليه الباحثة إلى وجود تشابه في مسائل جزئية بين كتاب الشعر لأرسطو وكتاب المنهاج الأدبية [منهاج البلاغة] لحوار الفرطاحني (وكان ما يزال مخطوطاً). ووجد فيه «سادة وفيرة لاتعاس وجود جديدة من التشابه بين المشكلات الأدبية التي تناولت عند اليونان وعند العرب وطريقة تناولها».^٤

٢ - وهي سنة ١٩٦١، كما سيقت الإشارة إلى ذلك. عثر د. عبد الرحمن بدوي على منهاج اليقلاء لحازم القرطاجني، فأخرج كتيباً بعنوان: «حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في البلاغة والشعر». ثم أعاد نشره في كتاب «إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين» الذي أشرف على نشره سنة ١٩٦٢.

وقد سبق ليبحث أن ترجم كتاب الشعر لأرسطو عن اليونانية، وحقق كتاب أرسطوطاليس في الشعر (نقل أبي بشر مشي بن يونس القناني عن المرواني إلى العربي)، وحقق التعليقات التي وضعها القارابي وابن سينا وابن رشد. وتبع ما كان لكتاب الشعر من إشعاع في النهضة العربية الحديثة. وحين أراد البحث عن تأثيره في التراث العربي أحسن بغبية الأمل، وقال: «لا يخرج اثره من قرائته لهذه التعليقات...» إلا بشعور أنهم بغبية الأمل في أن يكون العرب قد أخذوا منه كما أخذت أوروبا في عصر النهضة^{١٢}.

ولاحظ أن العقول العربية التي تناولت كتاب الشعر لم تقدم عنه صورة صحيحة، ولم تهيئ السبل لإعادة منه والافتداء به، ولو تحقق ذلك في رأيه «لكان وجه الألب العربي قد تغير جميعه» ومن بدوي أيضاً لعل وجه الثقافة العربية كلها أن يتغير تماماً^{١٣}.

ويوم عثر على المنهاج انزعجت الحسرة عن نفسي. يوجد لأول مرة كتابها من القرن السابع عرض فيه صاحبه لنظريات أرسطو في البلاغة والتقدم. وقرو أن حازماً «هو أول من أدخل نظريات أرسطو وتعرض لتطبيقها في كتاب العربية الخالصة»^{١٤}.

ود. عبد الرحمن بدوي، بعدما وجد من أدخل نظريات أرسطو إلى التراث العربي، ويطبقها في مجالي النقد والبلاغة العربيين. تعود إليه الحسرة والأسفة فيقول: «والثمة من أتوا بعده أخذوا عنه في ذلك» ولكنه «أساء» لم ينسخ واحد من بعده على منواله. وظلت كتب البلاغة العربية الخالصة بمنزل عن أفكار أرسطو الخصبة الحية^{١٥}.

١ - وهي سنة ١٩٦٦م. ظهر كتاب «منهاج اليقلاء» محققاً من لدن محمد الحبيب ابن الخوجة. واعتبر المحقق ظهور الكتاب حصماً للثابن الأراء في مسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي. فإذا كان د. إبراهيم سلامة يسلم بوجود التأثيرات الهيلينية في نقد الشعر لدى العرب في أطروحته: «بلاغة أرسطو بين العرب واليونان» [ط. ١٩٥٠] - وكان د. أمجد الطرابلسي ينكر ذلك إطلاقاً في أطروحته نقد الشعر عند العرب إلى نهاية القرن الخامس للهجرة [ط. ١ بالفرنسية سنة ١٩٥٩] - فإنه يرى أن كتاب المنهاج يمثل التأثيرات اليونانية في صناعة النقد عند العرب، وأنه «جمع بين المبادئ والأصول الهيلينية والعربية». وكان صاحبه على دراية صحيحة بالنظريات الهيلينية... «الم» بفلسفات سقراط وأفلاطون وأرسطوطاليس من خلال الترجمات العربية^{١٦}.

5 - وفي سنة ١٩٦٨م، تناول د. بدوي طبانة في الطبعة الرابعة من كتابه «البيان العربي» جانبها من جهود النصارى في خدمة البحث البياني، ووجد في منهاج البقاء لحازم انجاسا مبالغا لن سبقه، ولذا عاصر من اتجاهات. فقال: «فيه يظهر بوضوح تأثير الثقافة اليونانية أكثر مما ظهر في كتابات غيره من المشارقة والمغاربة»^(٢٦).

ويشير الباحث كتاب المهاج لميريا عن تيار التكثير العربي، ذلك أن الذين اعتمدوا على آثار الفكر اليوناني من السابقين، حافظوا على طابعهم الأصلي، أما حازم فكان - في رأيه - بالغ التأثير بحكمة اليونان وفلسفتهم ومنطقهم، فاستشهد كثيرا بكلام أرسطو معتمدا على تلخيص كل من ابن سينا وابن رشد لكتاب الشعر. بل يرى أن منهج الكتابة وأسلوبها هو النهج الأرسطائي، في تناول الفن الأدبي^(٢٧).

٦ - ومع ظهور كتاب د. إحسان عباس «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» من القرن الثاني إلى القرن الثامن، سنة ١٩٧١م، أصبحت مسألة التأثير الأرسطي ترتبط بمكونات النقد العربي في جميع مراحله إلى نهاية القرن الثامن للهجرة. واعتبر حازما «آخر صلة بين كتاب أرسطو والنقد العربي»^(٢٨) ووجد أنه جمع بين الثقافتين «العربية واليونانية» إلا أن ما يخصه ابن سينا من كتاب الشعر وما أحسن به ابن سينا نفسه، أمران أقصا حازما بأن القواعد اليونانية وحدها لا تستطيع أن تستوفي الشعر العربي بالحكم والتقسيم^(٢٩). وعموما لاحظ أن حازما يحاول أن يفيد من الاتجاه الفلسفي اللغوي على كتاب أرسطو، ومن آثار التراث سواء منهما من تأثير بالثقافة اليونانية أو لم يتأثر^(٣٠).

٧ - وفي سنة ١٩٧٢م، ظهر كتاب د. أحمد كمال زكي «النقد الأدبي الحديث»، وقرر فيه «أن النقد الأدبي عند العرب تمكن بما قدمه أرسطو من أن ينمو ويتعمق ويتشعب كما تشعب عند الإغريق»^(٣١)، وذهب بدوره إلى أن حازما القسطنطيني كان أكبر من طبل نظريات أرسطو النقدية على البلاغة العربية.

٨ - وفي سنة ١٩٧٣م حدد د. أحمد مطلوب في كتابه «اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري» محاور النقد الأدبي في اتجاهات أربعة: النقد والهدم - النقد والإعجاز - النقد والبنوامة - النقد والتمثلي. واستبعد الباحث النقد وأرسطو الذي جمعه د. إحسان عباس محورا ثابتا في تاريخ النقد العربي، إلا لاحظ د. أحمد مطلوب أن «الاتجاه لتأثر بالثقافة اليونانية، كان من أضعف التيارات ظهورا في مجال التطبيق»^(٣٢).

وعلى الرغم من أن الباحث لم يكن مفتتعا في أعماله كلها في مجالات النقد والبلاغة بمسألة التأثير الأرسطي، بل هو يعتبر مسألة التأثير هذه تمسنا وانحرافا عن النهج العلمي السليم، إلا أن العرب عرّفوا البلاغة وفنونها قبل أن يترجم كتابا أرسطو (الشعر والطبائعي). فإنه قرر في كتابه مناهج بلاغية أن حازما كان متأثرا ببلاغة أرسطو وفلسفة اليونان. واعتبره

أول من عرض لنظريات أرسطو في الشعر والبلاغة عرضاً واضحاً وطبق كثيراً من مبادئه... وكتاب منهاج البلغاء... أقرب إلى أصول البلاغة أو فلسفتها. وقد حث فيه مؤلفه إلى تطبيق نظريات أرسطو وآرائه على الأدب العربي^(١٠).

وأرجع د. أحمد مطلوب إبداع حازم في منهاج إلى تعمقه في البلاغة وإطلاعه على كتب أرسطو والقاربي وابن سينا وفهمها. وأنه انفرد بالاستفادة من بلاغة أرسطو مع تطبيقها على الشعر العربي. وكان كتابه آخر كتاب تأثر صاحبه بأرسطو تأثيراً مباشراً^(١١).

٩ - وفي سنة ١٩٧٨م. قرر د. جابر أحمد مصفور في كتابه «مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي» أن حازماً جمع بين الفلسفة والإنجازات النقدية العربية السابقة عليه، وتبين د. جابر مصفور صورة الجهد الأرسطي وهي تضال حازماً بقوة. وتتبع مظاهر التأثير الأرسطي في «منهاج البلغاء» من خلال التقاطعات الممكنة بين المقادير الأرسطي والنقد العربي^(١٢).

وقد تقرر لديه في كتابه.. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، الصادر سنة ١٩٧٤، أن الفكر اليوناني أسهم في تعميق الخبرة عند العرب، وعموماً سعى د. جابر مصفور، في عمله هذين إلى أن يقدم كشفاً للأصول الأرسطية في النقد العربي.

١٠ - وفي سنة ١٩٨٠م. ذهب د. منصور عبد الرحمن في أطروحته «مصدر التفكير النقدي البلاغي عند حازم» إلى أنه سبباً رفيعاً نظراً إلى «منهاج البلغاء» ـ من أول وهلة إلى تأثره الواضح بالفكرة اليونانية، واتمس إلى القول بأن حازماً أعظم البلاغيين والنقاد الذين استلهموا أن يزاولوا بين الفكرة العربية والفكرة اليونانية في دراسة البلاغة والنقد، وأنه حسم موضوع الخلاف بين الباحثين حول اتصال النقد العربي بالفكر اليوناني^(١٣).

١١ - وفي سنة ١٩٨٠م أيضاً، هاجم د. عصام قصبجي في أطروحته «نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم» ـ فوسف حازماً بالتطبيق بين النظرية اليونانية والتطبيق العربي. واعتبر بعضه تكراراً لأقوال من سبقه من النقاد، أمثال القاربي وابن سينا وعبد القاهر «دون أن يعنى إطلاعه على أرسطو شيئاً مذكوراً... لأنه لم يكن يأتي بجديد يذكر في مبادئ النقد، وإن كان أجاد عرض هذه المبادئ في فهمها اليوناني حيناً، والعربي حيناً آخر^(١٤).

١٢ - وفي السنة نفسها، ذهب د. سعد مصلوح في بحثه «حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر» إلى أن حازماً قد أفاد من نظريات أرسطو وسعى إلى تطبيقها على البلاغة العربية والشعر العربي^(١٥). واعتبره أول من حاول محاولة جادة موفقة في إقامة جسر تعبر عليه أفكار أرسطو كما فهمها الفلاسفة... إلى الشعر العربي ومشكلاته^(١٦).

١٣ - وفي سنة ١٩٨١م. وجد د. محيي الدين سبيحي في كتابه «نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا» أن انضج إدراك عربي القضية النظرية النقدية المثارة بالفلسفة

اليونانية. خلال القرن السابع. في كتاب منهاج البلاء لحازم القرطاجني. وذهب إلى أن نظرية حازم تستمد قوتها من مزج قوي بين الفكر العربي والفكر اليوناني. فهي أفكار الحضارتين في التصرية الأدبية^(١٣).

١٤ - وفي سنة ١٩٨٦م ظهرت أطروحة د. صفوت عبد الله الخطيب بعنوان «نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية». تناول فيها - كما هو واضح من العنوان - نظرية حازم من منطلق التأثير اليوناني. بحيث إن كل جزئية تناولها يحاول أن يربطها إلى النقد اليوناني أو يبحث عن جذور لها في النقد العربي. وكان أملة أن يحسم في «قضية الخ عليها عدد من الباحثين ... وهي قضية التأثير اليوناني في النقد عند حازم القرطاجني»^(١٤).

وانتهى الباحث في خاتمة بحثه إلى أن حازماً لم يمد من التراث الفلسفي اليوناني. ولا من شروح الفلاسفة المسلمين إلا مسألة التطهير في المقام الأول. فقد أدرك حازم بعض الأسس المهمة في تكوين الشعر. وبخاصة الخيال والمحاكاة... أما القضايا والأفكار التي عالجتها هذه النظرية. فإن حازماً رجع فيها إلى مصنفين:

- أولهما وأهمها مراجعة التصور الشعري العربية نفسها. واستنبط ما تقوم عليه من قوانين.

- وآخرهما بعض الإشارات التي أمكن تلخيصها في كتابات النقاد العرب فيها^(١٥).

١٥ - وفي سنة ١٩٩١م. ظهر كتاب «التبهيات على ما في التبهيات من التوبيهات» لأبي المطرف بن عبيدة (٦٥٨هـ) [كتاب ونسمة تدرج على كتاب التبهيات في علم البيان المطلع على إعيان القرنين لعبد الكريم الزملكاني (٦٤١هـ)] وأعتبر محقق كتاب التبهيات د. محمد ابن شريفة هذا الكتاب «لغني مجهود أندلسي. بعد مجهود ابن رشد. زواج بين البلاغة اليونانية والبلاغة العربية أو حاول تطبيق الأولى على الثانية. ووجد أن قيمة صليح ابن رشد تكمن في كونه فتح الباب أمام التطبيقات العربية على مبادئ الصناعة النظرية التي وضعها أرسطو [مقدمة التحقيق: ٢١ - ٢٢].

بعد هذه الإشارة إلى بعض هذه الدراسات التي تناولت مسألة التأثير الأرسطي في منهاج

البلاء لحازم القرطاجني. نلاحظ ما يأتي:

- إن ظهور منهاج البلاء أحد لمسألة التأثير الأرسطي تناولها الذي شهدته في عنوانها بين سنة ١٩٢١ ونهاية الخمسينيات من القرن العشرين. وبما أسهم في إثارة هذه المسألة ظهور تلك الكتب الثلاثة الأخرى مع كتاب حازم. مما قدم اتجاهها مغايراً لصورة البلاغة العربية في المشرق خلال القرنين السابع والثامن.

- ظهور دراسات جامعية. وخاصة في الغرب. اعتمدت بالمنهاج عامة وبمسألة التأثير اليوناني في النقد العربي خاصة. وكثيرة الدراسات حول حازم كان من نتائجها أن تناولها

بحيث أن نيل دبلوم الدراسات العليا بجامعة القاضي عياض بمراكش، أحدهما بكلية الآداب بمراكش والآخر بكلية الآداب بني ملال، مع خلاف بينهما في التهج.

- ويبدو أن جهود القانونيين وجدت مساهمات جديدة تقوي برصيد المنشآت المعركة والمثابرة فيها، وتقرر لدى أغلب الدارسين أن كتاب الفهاج قد حسم في مسألة التأثير، أي أن حازما طبق - كما قيل - نظريات أرسطو على البلاغة العربية، فبالإضافة إلى حد كان حازم القوطاجني أرسطيا هل طبق حقا نظريات أرسطو النقدية والبلاغية على بلاغة العرب وتقدمهم، سحاول أن القرب هذا الإشكال.

ثانيا: وضع هذم حضاريا وثقافيا

أ - الطريقة التاريخية التي أحاطت بمنهاج حازم

بعد سنة من ولادة حازم سنة ٦٠٨هـ، كانت واقعة العذاب سنة ٦٠٩هـ، حيث بدأ انهيار سلطان العرب في الأندلس، وهي فترة بدأت المدن الأندلسية تتساقط خلالها شامعا أمام المد المسيحي. وهكذا سقطت قوطية أمام حركة الاسترداد سنة ٦٢٢هـ، وتعرضت المراكز العلمية إلى تراجع في إشباعها العلمي، ونزح حازم عن الأندلس ضمن النازحين، وبعد أن استقر مدة بالقرب في عهد الرشيد الموحدي (بين حوالي ٦٢٢ و٦٢٩هـ)، انتقل إلى تونس حيث أقام قرب البلاط الحفصي، وهو لم يتجاوز الثلاثين من عمره. وكان سخط رجال الفكر من الهزل، وفي هذا البلاط تعلم حازم مكانة عالية في ديوان الإنشاء، وأصبحت له مكانة علمية مرموقة، وأتممت حياته هناك إلى سنة وقله ٦٨٤هـ (١٢٨٥م).

وهي ظل الدولة الحفصية ألف منهاج الهفاء، وكان لا بد من أن يوضح الفهاج عن معاناته صاحبه الفكرية في مرحلة عصيبة من حياته، وعن ارتباط مشروعه النقدي والبلاغي بالحالة الفكرية المعسرة.

ب - الداء الطلي في ثقافة حازم

ماذا عن الجانب العقلي من ثقافة حازم؟ ماذا عن شيوخه في الفلسفة؟ وماذا كان يعرف حازم عن الشعر اليوناني، وعن التراجميدا بشكل خاص، وهي جوهر كتاب الشعر؟ ثم ماذا عن مشروع حازم في ضوء شروح الفلاسفة المسلمين لكتابي الشعر والخطابة الأرسطيين؟

نشأ حازم في بيت قضاء، فوالده تولى القضاء في قوطاجنة الأندلس ثم انتقل إلى مرسية مدة تزيد على أربعين سنة قاضيا فيها، إلى أن توفي سنة ٦٢٢هـ، وتقل حازم بين المراكز الثقافية في عصره حتى استكمال ثقافته، فكان فقيها مالكي المذهب كوالده، نحويا بصريا كعمامة أهل الأندلس، حافظا للحدیث، راوية للأخبار والأدب^{١٣}.

ومن خلال اثره في المصادر التي ترجمت له يتضح تنوع ثقافته بين النحو والصرف والبلاغة والنقد. ومما يجدر ملاحظته أن الجانب العقلي من ثقافة حازم يكتفه كثير من الفسوف، ولم تستطع الترجمات التي عرضت له بالتصريف أن تكشف عن شموله في الفلسفة. فلا يذكر عادة غير أبي علي الشلوبين (عمر بن محمد بن عمرو بن عبد الله الأزدي الأشجيلي 866 - 966 هـ، والشلوبين معناه بلغة الأندلس: الأبيض الأشقر). وكان شيعته هذا كبير نخلة الأندلس في زمانه، ولم تتجاوز أفكاره النحو. ويقول د. ابن الخوجة بأن أبا علي جمع إلى العلوم العقلية العلوم العقلية كالمنطق والفلسفة، وأنه بحث في صدور الرجال العلوم والفلسفة. قول لا يقوم عليه دليل. خاصة أن الباحث نفسه يؤكد أن الشلوبين لم يعرف غير العربية التي واصل تدريسها ولقن علومها وقولها سكن عاماً. وأبرز جهده تعاليل على كتاب سيبويه وعلمية في النحو اسمها التوطئة³¹.

وهكذا لا نعرف من ألفه عالم، التي قيل إن حازماً أخذ عنها. إلا الشلوبين النحوي. الذي ظل يدرس النحو طيلة حياته. وما قيل إنه أخذ الشلوبين عن ابن رشد وابن زهر. لا نجد إشارة إليه أو إلى العلوم التي أخذها عنهما. وفي هيباب هذه الحقائق. يقول د. منصور عبدالرحمن: «وأغلب البش أن حازماً درس يسمان كتاب الشعر لأرسطو من خلال ترجمته الكثيرة على شيعته الشلوبين. ولج الأرسط في طريقه استعداده للأخذ بالعلوم العقلية والحكمية، فمنى فيه هذا الاتجاه. وحمله على الأخذ به. ووجهه إلى دراسة المنطق والخطابة والشعر. وحته على التعمق في دراسة مصطلحات ابن رشد والغرابي وابن سينا³²».

يلاحظ أن الباحث قال في كلامه: وأغلب الظن. ويبدو أنه صدق ظنه. واستند إليه في معرفة الشلوبين بالعلوم العقلية. وفي ربط الصلة بين ابن رشد وحازم. وكيف نفسر أن حازماً لم يشر ولو مرة إلى ابن رشد. وهو أمر حير الباحثين. كما سنرى؟ ولا نجد إشارة إلى تكوين حازم الفلسفي إلا تلك الإشارة للتلميذ ابن زُهير. حين قال عنه: «ويضرب بسهم في العقليات». والدراسة ألغى عليه من الرواية³³.

2 - طموح ظاهري في اللغة متخفي

أعرب حازم في كتابه عن انتكاسة الإبداع والدراسة الأدبية في عصره وأرجع ذلك لأسبابه. هي: سيادة الجهل والعجمة واختلال الطباع واستهانة الناس بأمر الشعر وقساؤهم. فقد كان أمر الشعر على الناس في زمانه. وأصبح عند بعضهم تقصاً وسفاهة. وكل هذا بسبب العجمة وما لحق الطباع من اختلال. فالاستعداد لتقبل الشعر «معلوم بالعجمة في هذا الزمان - أي في زمانه - بل كثير من أئمة العالم - وما أكثرهم - يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعاعفة... وإنما كان الشعر على الناس هذا الهول العجمة السنهم واختلال طباعهم. فكانت

عليهم أسرار الكلام ويدانسه... ففسرنا النص إلى الصنعة... ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا^{٣٦}.

ففي ضوء التحولات الحضارية فسدت الطباع، وتضاءلت الرغبة في طلب العلم، فساد الجبل ووزان على قلوب شعراء الشرق المتأخرين وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مائتي سنة. فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول... فخرجوا بذلك من مهب الشعر. ودخلوا في محض التكلم^{٣٧}.

لما التذوق الفني فقد اختل لما لحته من إعمال وفساد، وهكذا وجد حازم بأن الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الأسلة من اللحن، فهي تستجهد الفث وتسلمت الجيد من الكلام^{٣٨}.

فحازم يوضحه واقعا مشحنا إن على مستوى الإبداع أو على مستوى التنكسي والتذوق، وظروفه النفسية لم تكن تسمح له ببسط مشروعه بصورة تواجه الحالة الفكرية للعصر، إذ أوقات التحلي والتفكير لا تفسح لاستقصاء العيوب، ولكن يجب أن نشاط العناية منها بالتأكد والتأكد^{٣٩}.

من هنا وعلى نفسه على الإجمال من دون التفصيل، ووجد ذلك يتسجم مع شواظفه، ومع الرغبة في إظهار مشروعه إلى الوجود على الرغم من تلهلر الذائقة الأدبية في العصر... ولأن استقصاء القول في هذه المسألة مجروح إلى إرادة تتجوز لينة التأطرا^{٤٠}.
ثم إن طبيعة المادة بتشعبها وما تحتويه من دقائق لا يمكنه أن يتسجم مع شواظفه بتقصيها، كما تبين له أنه يجب أن يقتصر في التأنيف من هذه الصناعة على طوايرها ومتوسطاتها، ويصك عن كثير من خفاياها ودقائقها. لأن مرام استقصائها عسير جدا...^{٤١}. وأكد إقراره أنه لو سار على منهجه هذا لأمكنه أن يدرك خفايا هذه الصنعة ويقللها.

ثالثا: مشروع حازم في المنهاج

أ - الإحاطة بالقوانين البلاغية: قدم الطبع

فما عسى أن يفعل باحث عربي في وضع حضاري متأزما كيف يواجه الجبل وسيفه المعجزة في مرحلتها وكيف له أن يصحح ما اختل من الطباع؟ وما المشروع الإصلاحي التتويمي الذي يستجيب لطلعات تلك المرحلة وما آليات ذلك المشروع؟ من أجل تحقيق الإصلاح استعمل منهجا، اعتبره آية، به «تقريب - الطبع - مردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فاعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن^{٤٢}». فمشروعه في المنهاج محاولة الجمع بين طبع مختلف، وقمعا يتم عن طريق إرجاعها إلى قوانين البلاغة، التمييز الطبع بين ما يحسن وما لا يحسن، وحش حين تشرد الطباع لتأزما، فإنها لا تكفي وحدها، إذ لا بد من معرفة القوانين الأساسية الصابطة للعلم بالشعر. فلا يمكن القول مع

المدعيون أن صناعة الشعر لا تحتاج إلى أكثر من الطبع، «إلا لم تكن العرب تمتلئني بصحة طباعها وجودة أفكارها من تسديد طباعها وتقومينها باعتبار معاني الكلام بالفوائين الصحيحة لها، وجعلها ذلك علما تتنازعه في أدبها، ويستدرك بعضهم على بعض وتيسير بعضهم بعضا في ذلك»^{١١٦}.

إن الجهل بالفوائين الأساسية للعملية الشعرية يعرض الإبداع إلى الفشل والإدعاء الكاذب. وقد لاحظ حازم في زمانه أن من أراد أن يصوغ قافية يرفض أن يأخذ أي توجيه أو تيسير، فقد أصبح يظن «أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق، كيف اتفق نظمه وتسميته، أي غرض اتفق، على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون أو رسم موضوع»^{١١٧}.

وهكذا أوقف حازم سراجا يستضيء به من أراد أن يعلم كيف يقول الشعر [سراج الأدياء]، وكيف يتمثل حقيقة الشعرية في الشعر، كما هي للقائد النهاج الذي يسيير عليه في تحليل الشعر وتقييمه وتثويقه [منهاج الألفاء].. فالشاعر والقائد هي حاجة إلى العلم، فالكتاب «منهاج الألفاء وسراج الأدياء»، ولا يمكن أن تحاصر أزمة الثقافة في عصره إلا بالعلم والتعلم. فالشاعر - كما يقول - يحتاج مع طبعه إلى تعليم معلم أو تيسير مبصر.

فأمام تراجع النفوذ الإسلامي أمام المذهب الفولاني المصلحي، وأمام التراجع الحضاري وما لحق التقيم والتطبيع من اضطرابات وتشوهات، كان لا بد من إيجاد بادرة إصلاحية تبعث التجديد في كيان الأمة، وتتخذ العلم والتعلم وسيلتين للخروج من التخلف، وإلى أي شيء يحتاج حازم في بناء مشروعه هذا لإنعاش العلم بالشعر؟ يقول: «ولما احتججت إلى التوصل بين المواد المستحسنة في الشعر والمستفيدة، وترديد القول في إيضاح الجهات التي تنبع، وإلى ذلك غلب أكثر الناس في هذه الصناعة، لأرشد من لعل كلامي يهل منه محل الفول من الناظرين، وأزع كل ذي حجر عما يكتب به فكره ويصم شعره»^{١١٨}.

أي أنه يحتاج إلى آليات التمييز بين الجيد والردية، ليرشد الفول إلى جادة الصواب، وهي الآليات التي يحتفل بها العلم بالشعر أي النقد الأدبي. فمن أين سيتمتع حازم تلك الفوائين الصحيحة التي يجري بها التمييز بين الجيد والردية؟

لقد تحدثت معالم البلاغة في الشرق، وتباينت مباحثها وتطبيقاتها في ساحات التعموس عامة، واتضحت مناهجها في أقصى الشرق (خوارزم، جرجان...) وهي صرة المعالم الإسلامي (العراق والشام ومصر واليمن)، قبل يريد حازم أن يأتي بفوائين جديدة تختلف عن الفوائين التي تعارف عليها أهل البيان في الشرق والغرب؟ وهل يسمى إلى تجاوز ما أنجزه التفاد العرب السابقون؟ ما التوجه التي سيتخذها لإتجاز مشروعه، ولتحصيل العلم بالشعر؟ لقد اتجه صوب ديوان الشعر العربي بشراً دواوين أعلامه، وإلى جهود التفاد العرب وما وضعوه من أراء

ولصورات، واتجه بشكل خاص إلى ما أنجزه الفلاسفة المسلمون من شروح أو تلميحات لكتابي الشعر والخطابة الأرسطويين. إذ كانت طبيعة الشروح الإصلاحية تقتضي منه وضع الفوائد وتسهيل العلم بالشعر. فكان لا بد من الاستعانة بأهل الفلسفة. ومن هنا توقف عند جهود الفلاسفة المسلمين، وحاول أن يستفيد منها ويتجاوزها لما يلي حاجة مرحلته وطبيعة شعر الأمة التي ينتمي إليها.

ب- جغرافية الفلاسفة المسلمين

اتجه حازم إلى عمل الفارابي (٢٢٩هـ)، ومنه: مقالة في فوائد صناعة الشعر، ويعتبر هذا الأثر تلخيصاً لكتاب الشعر لأرسطو. فوجد أن الفارابي لم يقصد «إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في الصناعة وترتيبها». إذ الحكيم (أرسطو) لم يكمل القول... في صناعة الشعر^(١١).

ووجد ابن سينا (٢٩٦هـ) يقول في نهاية تلخيصه لكتاب الشعر لأرسطو: «ولا يبعد أن نجده نحن قتيبيخ في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاماً شديد التحصيل والتفصيل»^(١٢).

وأما الطالع على ما قاله ابن رشد (٥٩٥هـ) في تلخيصه لكتاب الشعر: «إن ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما في كتاب أرسطو هذا - كتاب الشعر - وفي كتاب الخطابة نوز بمسيرة^(١٣) والفارابي يكفي بالإشارة إلى ما يحضره من القوانين الشعرية ويقول: «ولو أننا إتمام الصناعة التي لم يرم الحكيم إتمامها - مع قصله وبراعته - لكان ذلك مما لا يليق بنا»^(١٤). وابن سينا بدوره لا يرم إتمام الصناعة، وإنما يحلم بأن تتاح له الفرصة ليجتهد فيبتدع في علم الشعر المطلق.

ج- لماذا لم يأتوا به مقبوحه هذا؟

- هل يريد إتمام ما لم يرد الحكيم إتمامه؟ وكأنه يريد أن يستكمل نظرية أرسطو في الشعر التي لم يرد الحكيم إتمامها. ولا يرى - مثل الفارابي - أن ذلك لا يليق به.

- وضع فوائد لعلم الشعر عند العرب ثريو على ما وضعت الأوائل. فهو في بحثه عن كينيات التصرفات في الشعرية العربية. وأمام ما ترعرع به من أتعاط القول في لسان العرب. قال: «فلذلك وجب أن توسع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل»^(١٥).

- يريد أن يحقق حلم ابن سينا. لقد أراد أن يستكمل ما ورد عند أرسطو، وأن يتجاوز ما وضعت الأوائل. تحقيقاً لحلم ابن سينا. وكشف حازم عن ذلك بقوله: «وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصناعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا»^(١٦).

هناك شيئاً الذي كان يأمل أن يجتهد فيه مع في علم الشعر المطلق كالأمر شديد التحصيل والتفصيل. يأتي حازم المحقق وفيه وحده. فكيف تحقق ذلك المحقق وهل أتى حازم بما لم نأت به الأرائق؟

د - تحقيق علم أبي حنيفة

كانت غاية حازم في مشروعه أن يضع علم الشعر المطلق أن يكشف عن جوهر الشعر العربي. وما أبنت فيه العرب من العجائب^{١٢٠}. وهذا لا يتأتى له إلا بتأميل منهج لم يسبق إليه. يقول: «وقد سلكت في... ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مراعاة وتوضيح سبيل التوصل إليه... فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض طواصر لما اشتملت عليه تلك الصناعة، فتجاوزت أنا تلك الطواصر... إلى التكمّل في كثير من خفايا هذه الصناعة وبقائتها»^{١٢١}.

فحازم لا يسلك سبيل من تقدمه. بل يريد تجاوز النقاد والفلاسفة قبله ليضع علم الشعر المطلق. ويأتي على حد قوله «بقوانين كلية، يعرف بها أحوال الجزئيات من كانت له معرفة بكنية الانتقالات من الحكم في بعض الأشياء إلى الحكم به في بعض»^{١٢٢}.

وعلى الرغم من رغبته الشديدة في تناول حماية الصناعة الشعرية وبقائتها، إلا أن ضرورة التأليف والتواصل مع الفاروق لفت انتباهه أن يتفحص «من هذه الصناعة على طواصرها ومتوسطاتها ويوصل من كثير من خفاياها وبقائتها»^{١٢٣} لأن مرام استيعابها عسير جداً. مضطر إلى الإطالة الكثيرة. ولأن هذه القوانين العامة أو التوجيهية إليها في فهمها وأحكام تصورها وعرفها حق معرفتها. أمكنه أن يصير منها إلى خفايا هذه الصناعة وبقائتها. ويعلم كيف الحكم فيما تشعب من فروعها. فيحصل له جميع الصناعة أو أكثرها بطريق مختصر^{١٢٤}.

فنتجته العام يقوم على تحديد قوانين كلية بها تُعرف الجزئيات. وكان هذا طموح كثير من الباحثين خلال القرنين السابع والثامن. صموئيل للقوانين العامة من الأندلس أمام بداية التراجم لعصارة أهل الإسلام آنذاك. من هنا اعتبر الأستاذ محمد الفاضل ابن عاشور أن مناج حازم في مناج البلاغي جاء بمنزلة الأصول من الفروع. أو بمنزلة فلسفة العلم من العلم كمنزلة رسالة الإمام الشافعي من علم الفقه. وأنه بموقفه في تأصيل علم البلاغة قد أخرج «ما وراء البلاغة» من البلاغة كما يخرج «ما وراء الطبيعة» من الطبيعة^{١٢٥}.

هكذا يقال لمن ذهب إلى أن حازم كان واقفاً تحت تأثير أرسطو. وأنه طبق ما أخذ عنه على البلاغة والنقد العربيين إذا كان أرسطو قد صاغ قوانينه في ضوء مناهجه للترجيحيات الإغريقية. أو قل في ضوء مادة شعرية أو خطابية لها أسسها وخصائصها ومجالاتها. فكيف لحازم أن يستفيد من تلك القوانين كيف يتأتى لبلاغي أن يعرف ما وراء البلاغة إذا كان يجهل المادة الأولية التي هي أصولها يجري التأصيل والتشريح؟ فكيف يجلب حازم قوانين المادة يجعل منها كل شيء؟

ألم يقرر في منهاجه هذا البداية؟ «من يريد أن يستنبط هذه الصنعة (الشعر) من صناعة أخرى لعله لا يحسنها بله هذه، وذلك غير ممكن، فإنما يُمتنعُ الشيء من معدنه ويطلب في مثنته»^{١٣١}.

وهل يجهل حازم أن الخطوة الأولى في العلم هي أن نحدد مادته وموضوعه؟ وإذا كان من البداية ألا يعرف أرسطو الشعر العربي، فكيف نقول من فرائض لهذا الشعر؟ ألم يقل حازم: «لا مخرج على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه، ولا التفتت إلى رأيه فيه، فإنما يُطلب الشيء من أهله، وإنما يُقبل رأي المرء فيما يعرفه»^{١٣٢}.

فلماذا افتتح على شرح الفلاسفة وتخصيصاتهم لكتابي الشعر والخطابة؟

كان طموحه أن يقيم «علم الشعر المطلق» فراح يستعين بجهود الفلاسفة المسلمين نظرية ذلك المطلق، حاول أن يبحث عما هو ثابت أو يمكن أن يكون كذلك، في أي شمولية من دون اعتبار للزمان والمكان، أي أنه حاول أن يتجاوز الخصوصيات ليهيئ عن الثوابت في أي شعرية كانت. (وهو توجه ظلت تدعيه الحداثة العربية في انتصاعاتها على الفكر الغربي الحديث). وهكذا ظال حازم: «ولا يُعتبر الكلام بالنسبة إلى شائل ولا زمان البتة، وإنما يعتبر بحيث ما هو عليه في نفسه من استيفاء شروط البلاغة واللمصاحبة بحسب ما وقع فيه، أو استيفاء أكثرها أو وقوع أقلها فيه أو عدمها بالجملة منه، بوجود ثلثتها أو أكثرها، فهذا النحو يصح الاعتبار»^{١٣٣}.

٥ - كيف فهم أرسطو هذا خلال جهود الفلاسفة المسلمين؟

تتجلى آثار تلك الجهود في نقول حازم عن القارابي وعن ابن سينا بشكل خاص، وما يمكن أن يقال إنه استفادة من ابن رشد، وإن لم يشر إليه.

- فقد نقل قولين عن القارابي (ص ٨٦، ١٢٢) لا يُعرف مصدرهم.

واعتمد أربع عشرة مرة أثر ابن سينا في الشفاء، وقد تبين للباحثين بالمقارنة أن فهم حازم لكتاب أرسطو اعتمد فهم ابن سينا له بشكل خاص. فهذا د. سعد معلوح في دراسته نظرية المحاكاة والتخييل عند حازم أن كتابه ينتهي كله على أن الشعر محاكاة وتخييل. وهذه مقولة سينية ولا شك، كما يقول^{١٣٤}.

واللهم حقاً أن حازماً لم يشر ولو مرة واحدة إلى ابن رشد، وبينهما قرب عهد (بين وفاة ابن رشد وولادة حازم حوالي اثني عشر عاماً) وهما ينتميان إلى إقليم واحد.

ويرجع د. عبد الرحمن بدوي أن يكون حازم قد لعمد إفعال ابن رشد، «لأنهما طرقا موضوعاً واحداً، ألا وهو تطبيق نظريات أرسطو في الشعر والبلاغة على الشعر والبلاغة العربيين... وهذه ظاهرة نفسية مألوفة لدى اللغاصيين أو التقاربيين في الزمن»^{١٣٥}.

ويصعب القول إنهما طرفا موضوعا واحدا أي اتفهما طبقا لطريقتي أرسطو على الشعر والبلاغة العربيين. كما يصعب قبول أن حازما أغفل ذكر ابن رشد متعمدا، لأنه أراد أن يظهر قوله في التطبيق، وكان الناحية كانت قائمة بينهما، ولم تكن كذلك بين حازم وابن سينا، ويرى د. محمد الحبيب ابن الطوجة أن حازما أغفل ذكر ابن رشد قصدا، «ولا بدري أسباب ذلك على التحقيق، ولعله وجد غير أمين في ترجمته لكتاب الشعر لأرسطو أو كان مضطرا لديه عن أن يضيف من ذلك شيئا إلى أصول النقد الشعري عند العرب» فذهب هذا إلى الاستدراك عليه... يوضع كتاب التناج الذي جمع بين المبادئ والأصول الهيلينية والعربية»⁽⁹⁾.

ألم يقل الباحث أن الشلوبيين وجه حازما إلى قراءة ابن رشد، فاقبل على مطالعة مصنفاته؟ لقد كان ابن الطوجة أقرب إلى العلم حين قال إنه لا بدري سببا لإغفال ذكر ابن رشد، أما القول بأن ابن رشد غير أمين في ترجمته لكتاب الشعر، فإنه قول فيه شيء من القموض، إذ إن ابن رشد لم يترجم كتاب الشعر لأرسطو، ولم يثبت أنه كان يعرف اليونانية، ولم يكن ابن رشد يصيد تاصيل نقد الشعر عند العرب، إنما كان يضمن الكتاب في ضوء ما عليه من شروح، نأى له أن يطلع عليها في زمانه، ولم يكن بالتخصص إنما حاول أن يسهم ويشارك بين ما يقرأ وما يسمعه من تراث الأمة التي ينتمي إليها، ولا اعتبر هذا نظيفا. كما ذهب القائلون بالتطبيق.

وجاء د. سعد مصطوح ما حير أن يخص ابن رشد كان بداية منطق حازم لقراءة الترجمات والتشروح الأخرى، والفتيح للباحث - شأن د. بدوي - أن ابن رشد قد أضحى الفاهيم الأرسطية بل زينة، ونحو العلم الأول ما ليس له. وراى الباحث أن محاولة ابن رشد لم تحل من حاجة للتطبيق ما فهمه من أرسطو على أمثلة من الشعر العربي. وهكذا رجع د. سعد مصطوح «أن حازما إنما أهمل ذكر تطبيق ابن رشد لما رأى فيه من عيوب لا نظيفا كانت تطلى على منته، بل إن محاولة ابن رشد لتطبيق أفكار أرسطو على الشعر العربي... ربما كانت حلة انصراف حازم عن الإشارة إلى ابن رشد، لما تعبرت به من الفجاجة الواضحة»⁽¹⁰⁾.

فلماذا لم يمتحن حازم من تلك الفجاجة - إن كانت حقا فجاجة ؟ - ولماذا لم يشر إلى استنباطه من ابن رشد، وتزييفه لأرسطو - إن كان حقا زيف أرسطو ؟ - وراى أن سبب إهمال حازم لابن رشد ما يزال يكتفه كثير من القموض، ولعل المحل في ظروف الترجمة، من الناحية الثقافية، قد يفيد في إزالة ذلك القموض.

وتزييف ابن رشد لأفكار أرسطو من اختلاق بعض المفسرين ومن تبعهم، فلستشرفان دربان، وهوربور، نسبوا إلى ابن رشد الخلط في أداء معاني أرسطو⁽¹¹⁾، ود. طه حسين يرى أن ما قدمه ابن رشد عن الخطابة والشعر لا يتفق بوجه من الوجوه ومعاني أرسطو، ذلك أن

أين رشد لم يفهم هذه المعاني فحرقها جهد استطاعته^(١٢٠). ود. بدوي يصفه متعسفاً بل مزيهاً لأراء أرسطو^(١٢١).

فيأتي شيء استحق أن رشد اسم الشارح الأكبر هل استحقه بالتزييف والفساد وما هو واضح في المنهج أن صاحبه استفاد من الشروح والتلخيصات والتعليقات حول كتابي الشعر والطبعية مما توافر لديه. ولما كانت غايته أن يحقق حلم ابن سينا فقد اهتم بتلخيصه. ولا حظ ابن الخوجة أنه أخذ بطريقته وأحال على تعاريفه وحدوده واستعمل كثيراً من التفاضل وصيقه. وذكر أبحاثاً الأمثلة نفسها التي ذكرها الشيخ الرئيس. ولقد اعتمد كتاب ابن الشعر لابن سينا لتقل كثير من فقر كتاب الشعر لأرسطو^(١٢٢).

والحق أن ابن سينا كان هو معتمد حازم في منهجه. أما اسم أرسطو فلم يرد في كتابه إلا مرتين.

٥ - تصور حازم للشعر اليوناني من خلال فهمه لجمهور الفلاسفة

هناك نص يكشف عن هذا الفهم. ويقدم لنا تصور حازم للشعر اليوناني من خلال ما فهمه من كتاب الشعر لأرسطو. نص يحتاج إلى قراءة متأنية قبل الحديث عن مسألة التأخير الأرسطوي في منهج البلاغة. يقول حازم: «فإن الحكم أرسطاطاليس. وإن كان اعتمد بالشعر بحسب مذهب اليونانية فيه. وفيه على علمه مطلقته. وتكلم في قوانينه. فإن الشعر اليونانية إنما كانت أغراضاً محدودة يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود. ويحصلون أحاديثها أمثالا وانطلاقاً من واقع في الوجود. وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من كلفة ودعة. ونحوها مما ذكره الفلاسفة من حيل الحجة وجبا عيها. وكانت لهم طريقة أيضاً - وهي كثيرة في أشعارهم - يذكرون فيها انتقال أمر الزمان ونساريفه. وتقلل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه. فإما غير هذه الطرق. فلم يكن لهم هيها كبير تصرف. كتشبيه الأشياء بالأشياء. فإن شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه. وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال»^(١٢٣).

يشير هذا النص مجموعة ملاحظات:

الملاحظة الأولى: أدرك حازم أن أرسطو تكلم في قوانين تخص اليونانيين في مذايعهم في الشعر. الملاحظة الثانية: أغراض اليونانيين في الشعر محدودة. في أوزان مخصوصة. وقد رجع حازم في هذا إلى قول ابن سينا: «نحو عن الشعر الذي أمكننا فهمه من التعليم الأول. إذ أكثر ما فيه اختصاص أشعار وزموم كانت خاصة بهم. ومعارضة بينهم... وكان لهم... أنواع مبنية للشعر في أغراض محدودة. ويخص كل غرض وزن»^(١٢٤). كما ورد عند ابن سينا في مكان آخر: «واليونانيون كانت لهم الأغراض محدودة يقولون فيها الشعر. وكانوا يخصصون كل غرض بوزن على حدة»^(١٢٥). وقد ذكر ابن سينا أنواع الشعر اليوناني. مما لم يرد ذكره عند أرسطو. وحيد تلك الأنواع في شيء عشر نوعاً. كما عيّن موضوعاتها.

الملاحظة الثالثة، ولما قرأ حازم ما ذكره ابن سينا عن أنواع أشعار اليونانيين، وما ورد من الفارابي قبله، وجد أن مدار أشعار اليونانيين على خرافات كانوا يضعونها، يرفعونها، وجود أشياء - وصور لم تقع في الوجود - وقد يتكّن شعريهم على خرافات حول أمور موجودة تشبه أمثال كلية وبعنة».

فحازم يرى أن شعريهم له معنى أسطوري لا حظ له من الواقع، وما بقوله حازم هذا عن الطرافات التي كانوا يضعونها، هو ما فهمه من أمر التراجيديا التي تناولها أرسطو ونظر لها في كتاب الشعر، فمما كان يفعل شعراء المسرح اليوناني - في تصور حازم - كانوا «يخلفون أشياء يبنون عليها تحاليلهم الشعرية، ويحولونها جهات لأقوالهم، ويحطون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأسماء لما وقع فيه، ويبنون على ذلك قصصا مخترعا نعو ما نحدثه به العجائز الصبيان في أسماهم من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها»³¹.

فالسرعية بتصورها حازم بمثابة حكاية تدور بها محور المصير في أسماهم. وقد استهان بها، لأنه يجهل عنها كل شيء. وقد وجد ابن سينا بأن تلك النوع من الشعر، فنقل عنه قوله: «ولا يجب أن يحتاج في التحويل الشعري إلى هذه الحرافات البسيطة التي هي فحصى مخترعة». وقال أيضا: «إن هذا الشعر يوافق إيمان الطوائف»³².
الملاحظة الرابعة، ومدار شعر اليونانيين أيضا على «انتقال الزمان وتصاريفه، ونقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس».

هذا ما فهمه حازم عن الجنس الأدبي الثاني عند اليونان، الذي هو الشعر الملحمي، فاللحمية عند انتقال أمور الزمان وتصاريفه».

وما عساه أن يفهم عن اللحمية، والفارابي يسميها «أخيق»، ويقول إنها تعني عندهم سير التولك وأخبارهم وأيامهم ووفائهم»³³.

وإبن سينا يسمي اللحمية «أخي»، ويقول: «وهو نوع من الشعر تذكر فيه الأقاويل المطربة المزعجة لجدتها وقرانتها ونسبتها»³⁴. «وأخي»، عنده كأنه طراغوديات (أي تراجيديات) كثيرة مجتمعة في خزانة واحدة»³⁵.

«أخيق»، «أخي»، تعني عند الفارابي وإبن سينا «إيوس» epix التي هي epope أي اللحمية. فالملاحظة الخامسة، نجد حازم في هذا النص يرى أن التشبيه في شعر اليونانيين وقع في الأفعال لا في ذوات الأفعال، وحازم يذكر هنا ما قاله ابن سينا: «والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في كثير الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير - وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب، فإن العرب... كانت تشبه كل شيء فتعجب بحسن التشبيه»³⁶.

والخلاصة أن الشعر اليوناني، كما فهمه حازم من خلال تصورات الفارابي وابن سينا، كان صديق المجال، محدود الأفعال، له أغراض محدودة في أوزان مخصوصة، وجمل مداره على خرافات، ولم يكن للشعراء اليونان فيه كبير تصرف، على حد قوله. ثم إن ذلك الشعر يختلف اختلافا جوهريا عن الشعر العربي إذ إن الأول محدود الأغراض لا يخرج عن الخرافات وانتقال أمور الزمان. ويقع التشبيه فيه في الأفعال، أما الشعر العربي فيقع فيه التشبيه في دوات الأفعال أي تشبيه الأشياء بالأشياء.

فما وضعه أرسطو من قوانين عن شعر اليونان يبقى محدودا في خصوصيته. فاصبرا على محاذات الأفعال أنشطتها على خشبة المسرح في أشكال تراجمية، ما أسماء خرافات والأحوال (الملحمة) لاغير. فأرسطو - عند حازم - اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونان، فلم تكن لامته أصناف المحاكيات، وكيفية التصرف فيها، شأن العرب الذين كانت لهم في الأغراض الشعرية اختلافات³³.

فأرسطو يحكم طبيعة الشعر اليوناني - كما تصورها حازم - ثم يجد لدى أمته أصناف المحاكيات، ولا تنوع الأغراض، ولا تشبيه الأشياء بالأشياء، فهبش ذلك الشعر قاصرا محاصرا.

يلول حازم، قسمة لذلك النص، ولو وجد هذا الحكم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والتمثيل والتشبيه والاختلاف ضروب الإبداع في تنوع الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في صنوف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بوزلها، وفي إحكام مبادئها واختاراتها ولطف التفانيات وتمييزاتهم واستطاداتهم وحسن ما طبعهم ومنازعتهم وثلاعتهم بالألفاظ الخيلة كيف شاؤوا، إزاء على ما وضع من القوانين الشعرية³⁴.

إن معنى الفعل "زاد، جوازا له، "لو، بعد جمل عدة معطوفة، يحمل مطلوب الزيادة شيئا. كما اشتملت الجملة الشرطية على جموع عدة أريد بها التأكيد على خصوصية الشعر العربي. وفي كل هذا إيحاء بأن ما أتى به أرسطو من قوانين يظل ضئيلا بسبب محدودية الأغراض الشعر اليوناني.

والخلاصة

كيف يتأثر بهذه القوانين المحدودة لدى اليونانيين أن تستوعب ضروب الإبداع في الشعر العربي وأمام اختلاف ضروب الإبداع عند العرب، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها، وأمام المحاكيات الشعرية، وتعدد أصناف هذه المحاكيات وكيفيات التصرف فيها، ماذا يجب على من أراد أن يضع مشروعا لشعرية عربية، وهو في وضع حضاري متازم، وأمام تراث

لا يفي بالتراد، ولا يتعقل به العلماء كيف السبيل إلى وضع قوانين التشريعية العربية؟ يقول حازم: موجب أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل^(١٢).

واضح أن أرسطو لا يفيد حازماً كثيراً، لقلة قوانينه وارتباطها بمذاهب اليونانية، فعاداً أخذ حازم عن أرسطو حين راح يحقق حلم ابن مينا؟ هل تم وضع علم الشعر المطلق؟ هل يمكن أن نقول مع الباحثين عن الأثر الأرسطي في متاهات البلاغة إن حازماً أدخل نظريات أرسطو ونفرض لتطبيقها في كتب البلاغة العربية؟ وهل كان هذا على دراية صحيحة بالنظريات الهيلينية؟

لقد حاول حازم أن يستفيد من التجربة الفلسفية في مجال الإبداع وتحديد مقوماته وقوانين فن القول فيه، أطاف جانب التطوير وجانب المصطلحات الواردة في كتابي الشعر والخطابة الأرسطيين، من خلال ما وصل إليه من جهود الفلاسفة المسلمين حولهما، واجتهد غاية الاجتهاد في وضع ما أسماه قوانين، مما استعرضه كثير من الدارسين أثناء دراستهم للمنتاج.

ويصعب القول إن ما أتى به حازم قد حسم الخلاف في موضوع التأثير اليوناني في النقد العربي القديم، وأرى أن كثيراً من الدراسات انتهت إلى مقولة التأثير الأرسطي، وكان الأولى أن تبحث عن خلفية مشروعة في التراث النقدي العربي، ومقولة التأثير سادت في عالمنا العربي حوالي سبعين سنة من القرن العشرين، والحوادث هي نهايتها التي عולה.

إذا كنا قد أصبحنا أبناء نهضة الحديثة نسهر على آثار أوروبا في كل شيء، وأتقنا اليوم ما عمقاً نتعامل هل نقف أم لنلوب وتلاشى في غيرة بانلغة وكبرياء، فإن من كان قبلنا كانت له وجهة أخرى، يأتي أن يسير على أثر غيره، إلا كان له اثره الخاص به، لأن الحضارات الإنسانية لا تزمن، ولا تحقق تراكمتها المعرفية بالتناسخ.

مواضيع البحث

- 1 إلى ملك حمص في عهد حباله السبعين، دراسات مهددة من أسدقائه وثلاثين ألفاً، على إعادتها، د. عبد الرحمن بدوي، ص 81.
- 2 منهاج البلاغة، وسراج الأدياب، حازم القرطاجي، (1441هـ)، تحليل، محمد العريب، ابن التوتبة، ص 21 و 22.
- 3 المصدر السابق، نفس، ص 82.
- 4 كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القناني من المصنف إلى العربي، تحليل مع ترجمة حديثة ودراسة تأليفه في البلاغة العربية، د. محمد شكري، ص 212.
- 5 المصدر السابق، نفس، ص 213.
- 6 المصدر السابق، نفس، ص 214.
- 7 الأديب الجمالية في النقد العربي، د. عمر الدين إسماعيل، ص 215.
- 8 كتاب أرسطوطاليس، فن الشعر (مقدمة)، د. عبد الرحمن بدوي، ص 81.
- 9 تشفاء، الشطرنج، الشعر، ابن سهل، حفظه وتقديمه، د. بدوي، ص 8.
- 10 إلى ملك حمص، في عهد حباله السبعين، ص 82.
- 11 المصدر السابق، نفس، ص 83.
- 12 منهاج البلاغة، وسراج الأدياب، (مقدمة المحقق)، ص 215.
- 13 البيان العربي، دراسة في تطور النثر البلاغي عند العرب، وإسهامها وتطورها الكبير، د. بدوي، ص 216.
- 14 المصدر السابق، نفس، ص 217.
- 15 تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من القرن الثاني إلى القرن الخامس، د. إحسان عباس، ص 218.
- 16 المصدر السابق، نفس، ص 219.
- 17 المصدر السابق، نفس، ص 220.
- 18 النقد الأدبي الحديث، محمد طهجي، ص 221.
- 19 اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، د. أحمد مطلوب، ص 222.
- 20 مناهج بلاغية، د. أحمد مطلوب، ص 223.
- 21 المصدر السابق، نفس، ص 224.
- 22 مفهوم الشعر، دراسة في التراث العربي، ص 225، 226.
- 23 مصادر التفكير النقدي البلاغي عند حازم، د. منصور عبد الرحمن، ص 226.
- 24 نظرية البلاغة في النقد العربي القديم، د. عصام قسبي، ص 227.
- 25 حازم القرطاجي، ونظرية البلاغة والتحليل في الشعر، د. سعد مصطفى، ص 228.
- 26 المصدر السابق، نفس، ص 229.
- 27 نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، محيي الدين صبيح، ص 230 و 231.
- 28 نظرية حازم القرطاجي الشعرية والجمالية في ضوء النظريات اليونانية، د. صفوت عبد الله الخطيب، ص (23).
- 29 المصدر السابق، نفس، ص 230.
- 30 منهاج البلاغة (مقدمة المحقق)، ص 82.
- 31 المصدر السابق، نفس، ص 81.
- 32 مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجي، ص 231.

13	آرهار الفهارس في أهار الفاهس هاهس، ١٧٦/٧.
14	الفهارس، من 171.
15	المصدر السابق نفسه، من ١٠.
16	المصدر السابق نفسه، من ٢٦.
17	المصدر السابق نفسه، من ٢٧٢.
18	المصدر السابق نفسه، من ٧٠.
19	المصدر السابق نفسه، من ٧٠.
20	المصدر السابق نفسه، من ٢٦.
21	المصدر السابق نفسه، من ٢٦.
22	المصدر السابق نفسه، من ٢٧ و ٢٨.
23	المصدر السابق نفسه، من ٢٨.
24	مقالة في فوارن صناعه الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق د. هدار الحسن بدوي، من ١١٩.
25	فن الشعر من كتاب الشعاع، لأبن مينا، ضمن كتاب فن الشعر، من ١٩٤.
26	تأليف كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، من ٢٥٠.
27	مقالة في فوارن صناعه الشعر، من 1٥٩ - 16٠.
28	الفهارس، من ٢٨.
29	المصدر السابق نفسه، من ٢٨.
30	المصدر السابق نفسه، من ٢٨.
31	المصدر السابق نفسه، من ١٤.
32	المصدر السابق نفسه، من 1٤٢.
33	المصدر السابق نفسه، من ٢٠.
34	المصدر السابق نفسه (مقدمة المخطوط)، من ١٠ - 11.
35	المصدر السابق نفسه، من 1٠٢.
36	المصدر السابق نفسه، من ٨٦.
37	المصدر السابق نفسه، من ٢٩٤.
38	حزام القرمطاني ونظرية المصاحف والتحويل في الشعر، من 1٠٠.
39	إلى طه حسين في عهد ميلاده السبعين، من ٨٢.
40	الفهارس، (مقدمة المخطوط)، من 1٨٨.
41	حزام القرمطاني ونظرية المصاحف والتحويل في الشعر، من ٨٥.
42	المصدر السابق نفسه، من ٨٢.
43	مقدمة بقدر الله، من ٢1.
44	فن الشعر، (مقدمة د. بدوي)، من ٨٦.
45	الفهارس، (مقدمة المخطوط)، من 1٨٨.
46	الفهارس، من ٢٨ و ٢٩.
47	الشعاع، ضمن فن الشعر، من ١٦٢.

ARCHIVE

المصدر السابق نفسه، ص 178 .	68
التهاج، ص 77 و 78 .	69
نفسه، ص 87 . ويشار إلى هذا جاء بعد أن صوّت في الشعر - ص 188 .	70
مقالة في قوانين صناعة الشعر، ص 188 .	71
الشقاء، شعر في الشعر، ص 187 .	72
المصدر السابق نفسه، ص 198 .	73
المصدر السابق نفسه، ص 199 - 197 .	74
التهاج، ص 78 .	75
المصدر السابق نفسه، ص 79 .	76
المصدر السابق نفسه، ص 78 .	77

ARCHIVE

المصادر والمراجع

- 1- إبراهيم سلاسة (1977م) بلاغة الأرسطو بين العربي واليوناني، ط 2، مكتبة الأمل للدراسات العربية، بيروت.
- 2- إسماعيل عباس.
- 3- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، عبد الشعر، من القرن الثاني حتى القرن الثاني، ط 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1407.
- 4- أحمد مطر.
- 5- التباينات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1407.
- 6- متاهات بلاغية، ط 1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1407.
- 7- أرسطوطاليس (22 ق م).
- 8- في الشعر، (مختار) - عبد الرحمن بدوي، ط 1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1407.
- 9- في الشعر، نقل أبي بشر من أبي يوسف القسبي (22 هـ) من السرياني إلى العربي، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة نظرية في البلاغة العربية، د. محمد شكوي عياد، ط 1، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1407.
- 10- أمين الطوحي (1407).
- 11- البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها (مجلد 16 مارس 1407)، خمس متاهات عديدة في النحو والبلاغة والأدب، ط 1، دار المعرفة، القاهرة (1407)، بدوي، ط 1.
- 12- البيان العربي، دراسة في تطور الفكر البلاغي عند العرب، مطبوعة ومصححة الكور، ط 1، دار العودة، بيروت، 1407.
- 13- ابن الهيثم (الفاشي المحدث) (22 هـ).
- 14- الوجود للربيع في صناعة الوجود، تحقيق وصار بنسور، ط 1، دار المطبوعات العربية، الدار البيضاء، 1407.
- 15- جابر مغفور.
- 16- الصورة الفنية في التراث النثري والسلافي، ط 1، دار الثقافة، القاهرة، 1407.
- 17- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النثري، ط 1، دار الثقافة، القاهرة، 1407.
- 18- حازم القرطاجني، أبو الحسن (241 هـ).
- 19- متاهات البلاغ، وسراج الأدياء، تحقيق محمد الحبيب ابن الطوط، ط 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1407.
- 20- الرعي، الفن كمال.
- 21- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من القسبي حتى ابن رشد)، ط 1، دار الشؤون، بيروت، 1407.
- 22- المستطاب، أبو محمد القاسم (مجلد 15 من مجلد 22 هـ).
- 23- الفروع البديع في تجويد أساليب البديع، تحقيق د. هلال المازي، ط 1، مكتبة المعارف، الرياض، 1407.
- 24- سعد معلوم.
- 25- حازم القرطاجني ونظريته المادانية والتحليل في الشعر، ط 1، عالم الكتب، القاهرة، 1407.
- 26- ابن سينا (261 هـ).
- 27- القشاش - المختار - 4 - الشعر، حاشية وقدم له د. عبد الرحمن بدوي، ط 1، الدار المصرية للشعوب والترجمة، القاهرة، 1407.
- 28- صبيح محيي الدين.

- مطوية الهند العربي وتطورها إلى مصرىة، ط ١، الدار المصرية، ليبيا، ١٩٨٤.
- د. سموت عبد الله الشليب
- نظرية حزام الشرقا جني القومية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، ط ١، مكتبة جمعية مصر، القاهرة، ١٩٨٦.
- الطرابلسي، أحمد (٢٠٠١م)
- طة الشعر عند العرب إلى نهاية القرن الخامس للهجرة ط ١، بالقوسية، ١٩٨٦، ترجمه إلى العربية، د. إريس بعلبج، ط ١، دار تفال النشر، الدار البيضاء، ١٩٩٢.
- د. طة حسين (١٩٩٢م)
- البيان العربي من الجاهل إلى عبدالقاهر، مقدمة طة نشر التسويب، مخطأ إلى دراسة بن جعفر، ط ١، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٩٢.
- د. عبدالرحمن بنوي (٢٠٠٢م)
- حزام الطرحا جني وتطورات أرسطو في البلاغة والشعر مع تحليل قسم من منهاج - اليقاء وسراج الأبناء، مخطأ قسم إلى كتاب إلى طة حسين في عهد ميلاد السبعين، دراسات مهادا من أسسهاة وتلاميها أشرف على إعادها د. عبدالرحمن بنوي، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢.
- د. عز الدين إسماعيل
- الأسس الجمالية في الهند العربي، ط ١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٨.
- د. عصام طسحي
- نظرية الحاكلا في الهند العربي القديم، ط ١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٠.
- الغازاني، أبو نصر محمد (٢٢٩هـ)
- مقالة في قوانين صناعة الشعر، منس كتاب في الشعر، تحليل د. عبدالرحمن بنوي، ط ١، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٨٢.
- د. محمد طسحي حلال
- الهند الأدبي الحديث، ط ١، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٨٦، أبو الطوطه، أحمد بن عميرة (١٩٨٩هـ).
- التهجيات على ما في البيان من التهجيات، تحليل د. محمد أبو شريفة، ط ١، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩١.
- د. منصور عبدالرحمن
- مصادر التفكير النقدي البلاغي عند حارون، ط ١ - مكتبة الأساطير، القاهرة، ١٩٨٠.

نظائف العور في حوارات الأسماء الروائية للمرأة والرجل

أ. طيبة أحمد الأبراهيم (*)

مقدمة

لقول كواليت خوري إن «لا قيمة مطلقة للإنسان» قيمته أمر نسبي تحدده ظروفه^(١). هذه القولة تصب في ممارسات الحياة الواقعية لكاد تكون مطلقة. هي الترافيم من أن القيمة التي للإنسان ثابتة ويعبر عن كل طرف.

وتحين نرى أنه من منطقية الظروف هذه جرى تصنيف الفكر الإنساني.

وهو ليس قصدا على عالمة العربي فتسبب. فهو يشمل بقاها عديدة من الأرض: الأدب الذي يكتبه السود في أمريكا، الأدب الذي يكتبه الصنوبر في شرق آسيا، ثم الأدب الذي تكتبه المرأة في عالمتنا العربي. وغير ذلك كثير لو أجهدنا أنفسنا في تتبع تصنيفات الفكر. وإنما لاحظنا معطيات الأسباب التي تدعو إلى تلك التصنيفات المجهدة، نجد أن الطرف المصنف يقع دوما تحت نير من صنّفه بوضع ما يعزله.

فهي أمريكا مثلا نجد معانات السود للخروج من طوق ذلك التصنيف بسبب تاريخ العبودية الذي كيل ذلك التجمّع الإنساني ودحا من الزمن. وإذا كان صك العبودية للسود في أمريكا قد انقضى به هي معرفة مزايل التاريخ. فإن مزايلنا التاريخية لا تحرق سوى مفاتيح القيود.

وإنما فإن تصنيف الفكر في عالمتنا العربي له ما وراء من غاية. أكثر مما يبدو في الظاهر الملاحظ. فهو يأخذ خصوصية ثرائنا الثقافي العربي الذي يجمع المرأة ويستفيد منها دون صك.

(*) كاتبة وباحثة من الكويت.

تأليف النور في حوار مع الأستاذ الدكتور محمد والي

فنقرأ لأحد أدبيات الكبار في أحد أعماله ما يبرهن ما نقول: «المرأة حيوان ناطق عقل ودين، لذلك عليه أن يكلمها بالسياسة تارة وبالعصا والسوط تارة أخرى».

كانت هذه المقولة تنطلق من أحد أعمال كاتبنا العربي الذي أنقل بوزن تقديره الأدبي صياغتها التالية:

وهذا أيضا أحد أبطال رواية «ذاكرة الجسد» الكاتب المتمرد والشاعر المثقف يقول: «أنا أكره النساء عندما يحاولن ممارسة الأدب تعريضاً عن ممارسات الطرى...»^(١).

وهكذا نرى الأدب الذي تكتبه النساء، كأنه قطعة من ثوب مغطى لم تمسه الطبيعة على فاههن.

بيد أنه ليس مما بهما، إذ جاءت أمثال هذه المقولات من كتابنا معبرة عن رأيهم في المرأة أو في معرض دفاع عنها واستنهاج وتقد الفكر مطلقاً.

إنما الهم أنها تتردد دوماً في أعمالنا، على أصعدة الفكر تأييداً أو معارضة، وفي ممارسات الحياة العامة، قد تكون بعدم وهي وبطريقة غريبة تتألقها ثقافة السذج، أو برصد مخطط له لتعميقها في نفس الناس، والمرأة خاصة، لإقامتها بألب هذا الدور. هذا هو الهم، إنه التكرار في المنتج الأدبي العربي بمسومته.

وإن مثل هذه المقولات وطرحها بعدد من النور والمثالي، لا بد أن تهمش دور المرأة في الحياة العامة، ملحقاً به طبيعة الحال بتأجيل الأدب، الذي يراه له الحضور بين قوسين لا يرى بينهما إلا ما يخيل لنا أنه يندرج حول موضوع «العزلة» ما دام أنه يرى في عقلها نقص، وأنه محكوم عليها حكماً تاريخياً أن تكون «غلفاً لأسماء الشهوة» هي كل مكان^(٢)، على حد تعبير صبري موسى في روايته «ضاد الأمكنة»، ونتيجة لذلك فإن المرأة العربية المثقفة أيضاً، تأثرت بمثل هذه الأحكام وحصدتها عن نفسها، فتجدها أحياناً تستعير صورتها من ملف الرجل، وتلقي بمقولات تدّين بها نفسها.

ها هو أحد أبطال أحلام مستغانمي، يقول: «النساء هكذا، ولما لا يرين أبعد من أجسادهن»^(٣).

أجل ثمة أدباء أو غيرهم، فئة من الرجال أو حتى كثرة أولئك الذين لهم القدرة على الرؤية للتمسكة للتحالفات بمعدة عن المؤثرات، ولكن ماذا في وسع قدراتهم أن تغلق وسط الخصم؟

إننا نحدث عن الواقع الحقيقي للأدب العربي، فإن الكثير من أدبيات العرب ورجالنا العرب ويلمبه ٢٩٩ يقولون عن أي منتج في أو أدبي للمرأة بما يعطى الحقيقة لثمتها.

ونلاحظ أنها النسبة التي لا تتطابق إطلاقاً مع نجاح الانتطاعات أو الاستقطابات لماساتنا العرب إلا في كذب منظورها.

وإنه من المنهجية أن الحاجة لا تدعو إلى جدل طويل، لكي يثبت أن الكتابة الأنثوية كما يحلو لبعض نعتها، لا تعدو إلا أن تكون نسق الكتابة الإنسانية الشاملة، ليس هي خصوصيتها

محمب، بل هي أخص خصائصها التي لا تُزال عن نسق الكتابة الرجالية، بل إنه لا يمكن لأي عمل لتجميع إنساني، لأي مجموعة من الأفراد، أن ينشطر بخصائص تعزله بسبل متصل بمثله فقط، سواء أكان ذلك التجميع للرجل أم للمرأة. باختلاف الموضوع وثباته لا يعود إلى عزلة المجموعة عن السياق الكلي، وإنما مركز على الفرد وإرباطه بالفعالات الداخلية، ويدل على تفرد الذي هو سمة أساسية للإنسان في كل ما يفعل، سواء أكان ذلك النتاج لذكر أم أنثى، ولا يجمع بين التقييد أو المهابة في الخلق البيولوجية للإنسان، سوى قدراته الفكرية التي تميزه عن غيره من الأحياء.

إن هاتيكين والاختلاف لا يعني الخروج من الجنس الشامل بقطعة كجزئية لتجمع خلاص له خصائص لا تعد إلا عنه، ومن ثم يفرد بخصومية ما، يحتاج إلى النقد بقرع أنثوي أو رجولي، إنما يعني، أنه شخص يؤدي موضوعه الذي له خصوصيته الفردية فخصبه ضمن دائرة أشمل لا تنقسم إلى أنواع، وقد تجاوز الإنسان النوع في خلقه إلى الجنس الذي لا يتفرق.

وحسب في التفسيحات العلمية فتأت أن الإنسان جنس واحد، والمرأة والرجل ينتميان إلى جذر منظور هو الجنس الإنساني.

نحن نرى إذن جاء ذلك التفسير ليس هذا الفرد من الرجل على المرأة بفرض وضع خطوط حمراء غير معلقة، تطاف إلى ما سبق من حدود كتابتها عدم تجاوزها.

ما دام أن مثل تلك المرأة منتشرة في ثقافتنا العربية، فإن فلا بد أن تمتنع العافية عن كتابة المرأة العربية في نظر الرجل العربي، حتى إن كان ذلك معاً يخالف الواقع.

ولذا باتت من تقاضيات هذا الأمر، أنه إذا برحت المرأة في موضوع من موضوعات الأدب أو الفن، فإنه لا يبدو إلا أن يكون الشال وليس القاعده.

إذن هي كل مرة على المرأة أن تسمى إلى برهة فتأجها منفردة لكي تفيض صفة العمل الذي تنتجه جميع النساء معزول على الدوام.

وليت الأمر يقتصر على هذا وتجو من الاتهام، فحتى بعد أن تثبت جدارة إبداعات نجد من الرجال من يدهي الكتابة لها، وكأنها مخنومة بالضعف، التي لا تدع قدرتها إنتاجاً ما يستحق الأهتمام، وليس بعيد عن الأذهان ذلك المدعي الذي نحل نفسه عملاً مميّزاً لإحدى الأدبيات المبهرات، ولكن جاءت روايتها الثانية مدغشة في تقنيها الفنية أكثر من الأولى، لتكتبه.

إن التعبير بمصطلح الكتابة التسمائية أو الأنثوية في رأي لا يبدو أن يكون اصطلاحاً يفكر إلى الدقة الموضوعية.

فالفكر الإنساني ينتج عن وحدة حية واحدة هي مع الإنسان، وهذه الوحدة لا تختلف في طرائق التفكير إلا لبيان الفروق الفردية.

تجارب الصور في تجارب الأسماء الروائية للمرأة والرجل

وإذا تحدثنا الواقع الموضوعي الخارج عن الكينونة أيضا، فنستوي أن قضايا الحياة هي قضايا المرأة والرجل، وكل إنسان منفرد بمثابة شخية منفصلة تدور في تلك الكتلة الإنسانية أولا، ثم هي تلكها الخاص بها، الذي لا يشاركها في خصائصه أحد.

وبما أن كل شخية محترمة بالبعد عن الآخرين لتفردتها، إذن لا بد أن يكون لها تجاربها وتجلياتها وأسمائها الخاصة تبعاً لممارسة الحياة عليها.

نريد أن نصل إلى أن الاختلاف في الطرح ليس ناتجا لاختلاف جذري تحده حدود فاصلة تتعلق بالأنوثة أو الرجولة، ولكن الوجود تلك الظروف الفردية التي تأتي بمعطيات وتجارب، تعجز عن الفرد وغيره.

وإذا أخذنا الأدب كقضية يمكن أن ندال بها على اختلاف الطرح الكتابي بين الأدباء فليكن ذلك بين دول مختلفة، وسوف نلاحظ اختلاف مظاهر وعلاقات التجارب التي تعجز أدب كل دولة.

مثلا هل يمكن أن نتحو إلى الحصر الضيق ونقول: أدب لبناني وأدب مصري وأدب سعودي أو كويتي، أو نقول أدب عربي يتصف بشموليته الكلية ويتوزع بالمتكاسات تجارب تامة وتأثير البيئة عليه.

وإذا اتسعت الدائرة لا نقول أدب إنجليزي وأدب إسباني أو أدب عربي، إنما نرى أنه ينضوي تحت نواة الأدب الإنساني، ويتوزع بتساخيم نهضة التي تظهر بظهورها في العادات والظروف. وبما أن المرأة والرجل في البيئة الواحدة تشعلمان الظروف نفسها، فالاختلاف يأتي من الظروف الفردية بينهما فحسب.

وفي حالات الاستثناء، ربما نقاد إلى ذلك الحصر عندما يكون النتاج شديد المحلية، أو شديد الخصوصية عندما يكتب الثراء عن تجارب الخاصة جدا، تلك التي لم ولن تحدث إلا معه.

وهذا يدال على هبوط في الناحية الفنية للعمل الأدبي الخاص بالفرد، وربما العدم الموهبة. إنه في رأيي إن لم يتخذ العمل الفني الطابع الشمولي في الامتياز على مشاعر الإنسان أينما كان، يقضى النظر عن ذكوريته أو أنوثته، كما يحدث عندما نقرأ أعمالا ذات قنية عالية، تلك التي تمتلك القدرة على إشعارنا وكأنها حدثت لنا، على الرغم من أنها بعيدة كل البعد عن أي من انتمائاتنا، وقد لا تكون مكتوبة في لغتنا.

إن كانت غير ذلك، فلا يقاس عليها.

إن الأمر لا يتعلق بالكشفية الأنثوية والادعاء بتفريدها النوعي عن أدب الرجل، وإنما هي الفروق الفردية، ما يخلق ذلك التفرد حتى بين رجل ورجل، أو امرأة وامرأة.

ورأيي أيضا أنه حتى لو عرضنا توحده كل العوامل بين كل بينات الأدباء، واتدمجت الإنسانية في حضارة واحدة، بل لو سادت إرادة واقع كوننا المعيش، كما جاء في رواية «انفراض

الرجل^{١٨}، والوحدة تجارب أفرادها فسيكون تأثير هذه التجارب مختلفاً عليهم، ولذا إن تتلائم الظروف الفردية مطلقاً.

وبالتالي لن يكون الفن واقعاً تحت تأثير متشابه، نشأ عنه صلات وحمية يمكن إرجاعها إلى مجموعة أنثوية أو ذكورية.

فالظروف الفردية هي ما يظهر هذا التنوع، وما يجعل الحياة مشوقة تجدد نفسها باستمرار. إذن فهي النهاية، من هذه المقدمة، إن ما يظهر لنا من مغايرة بين أدب وأدب ما هو إلا مخرصة القود المأجمة عن حضارته وتجاربه هي كل ما وراء وجهه، وليس ما يحسن به جنسه، لو كان له جنس مغاير مع الفرض الجدلي.

نخلص إلى أنه لا يمكن فصل جنس إنساني إلى مجموعتين تغطس كل واحدة بتأثير منفصل، وتسهر على نوع واحد يحكم فكرهما الاختلاف البيولوجي الذي يعمل على أداء وظائف تقدم الحياة وأخرى لتأثر بدرجة مغايرة على أساس من ذلك الاختلاف أيضاً، على الرقم من وحدة الجنس.

فكما أرى أن أيا من القضايا المأجمة هي الأدب الروائي، أو الأدب عموماً أو هي أي منحى من مناحي الفن، لا يمكن أن يعتبر معنى أنثوية فحسب، إلا عند من يريد أن يحجم دور المرأة ويبعداها عن القضايا الإنسانية الشاملة^{١٩}، فما هي حقا النور جلال بولتها، سواء التسمت هذه الحقة أم ضاقت أو من يريد أن أجزم المرأة من كونها فرداً من جنس الرجل يجمعها ما يشمل كل قضايا هذا الجنس.

ولكي لا يأخذنا التشعب والاستطراد في هذه المقدمة، نعود إلى الموضوع في السياق المطلوب، أنرى ما تأخذ من صورة الرجل في أدب كتبه المرأة العربية، وصورة الرجل في أدب كتبه الرجل العربي، في مبحث مقارن صغير متواضع، الخمسة مؤلفون لعشر روايات، وقد حدد من نشاط البحث عاملان.

أولاً، ضيق الحيز المتزوج.

ثانياً، عدم جرائنا التي جعلتنا نجعل عن كشف المطاء السميك البسمل على العقل العربي الناشئ من التأثير الثقافي الذي خلقه تلويل المعطيات الدينية على كثر القرون، والسياسة أحياناً حسب مقتضى العصر.

فإنه العاملان اللذان يشكلان التقاسم الأكبر من زخم مورثاتنا الثقافي ولا يزالان حتى الآن. كانت المرأة العربية المأجمة المستهدفة هما أبداً، ولكن رغم ذلك لا نستطيع التعامل معهما.

أجل، ضلنا الرغم مما هي موروثاتنا من عظيمة، إلا أن من يتوهم بعيد حمل الجانب السليم منه كأهل المرأة العربية كجزء وليس أنقلها وحدها، كما لو أن حكماً مؤبداً صدر عليها على مر القرون لمعاقبها لكونها أنثى، ومع هذا لا أجرؤ على التطريق إليهما، لأن كاهلي أيضاً يمجى عن

تأليف النور مع حوارات الأستاذ الروائي لعمرو والقرن

جعل ثبوتاته النتائج، ولا أظن أنني سأجرباً مستقبلاً على المدى المنظور من حياتي الأدبية، ما لم تتغير الأحوال في العقل العربي، فيسمح بتوسيع قاعدة دائرة الحوار الديمقراطي.

والذا سوف نقاسي ذلك السور العصي من الثروث الذي يحيط بفكر الإنسان العربي وينحو به إلى الغطاء بما يطبعه بطابعه، ثم يحكمه بمعطيات مسيرة على النفس.

ولكن قبل البدء أود أن أشير إلى أنه كان من أصعب المهمات الكتابية عليّ، الدخول إلى عقول المبدعين من خلال إبداعاتهم لتظهر في ماذا كان في بيئتهم التعبير عنه، عندما كانوا يؤلفون. ونددت لو أنه طلب مني التأليف في موضوع ما، لتخلص من المشقة التي قدرت أني لن أكون ندا لها بما يكتب.

فالنظر إلى ماذا كان الكتاب يكتبون به من خلال القراءة لؤاقتهم، يحتاج منا إلى الكثير من التأويل الذي قد لا نصيب فيه.

ولذا أرجو أن أوفق في إبراز مقدار التنوع في القروق الفردية بين كاتب وآخر من جهة، ومن جهة أخرى نرى مدى تطابق صور الرجل في أدب التراث العربية، مع صور الرجل في أدب يكتبه الرجل. وإن كان وجود ذلك التطابق نسبياً، لوجود تلك القروق الفردية بين شخصين، حتى لو حكمتهما ظروف واحدة، كاتخاذ تقنية كتابية واحدة، وموضوع ينسجم بحسب فكري معين، لعقد تاريخي معين من القرون الماضي على قرية، أي عامل الزمن، والتشابه في الأسلوب، ولا أنني به استخدام اللغة كأداة بيان صريحة، وإنما كدلالة إيوار التكررة من خلال تلك الأداة.

وغير ذلك مما يحكم طبيعة الأعمال الروائية.

علما بأنني لم اختر تلك الأعمال بناء على قدرتها الفنية التي لا تضاهي، فقد يكون منها ما هو جيد جداً، ومنها ما هو متوسط الجودة، أو ما هو متوسط في مبداه، وإنما قدر الإمكان لما رأيت فيها من خطوط التوازي في كل ثنائية منها ما يخدم التكررة التي أريد بيانها.

كما أنني لم أحاول قطعاً إحصاء تلك الروايات لعملية نقد جذرية، في أي منحي التحليل، سواء كان ذلك من الناحية الفنية أو التقنية، أو غير ذلك مما ينتقد به، فليس هذا هو الهدف من هذا البحث.

وإنما انصب همي في البحث عن صورة الرجل في ذهن المرأة، وهي تعبير بطريقة غير مباشرة عن تلك الصورة، وأيضاً عن صورة الرجل عن نفسه، وهو يعبر بذلك الطريقة نفسها، ومع هذا لم يكن من اليسور إبراز كامل الجوانب في الصورة لكثرة تعددها في كل رواية من تلك الروايات، خوفاً من الإطالة بما يتجاوز حدود الممكن من الورقة، فاضطررت إلى الإيجاز الشديد الذي أخشى أن يكون مخللاً في الإيضاح.

وسوف أقصر في ورقتي هذه على ثلاث روايات مبدعات:

1- من سوريا، كوايت خوري وروايتها "هالة واحدة"، "امرئ صيف".

ويستمر الحوار ليكشف لنا المزيد من معاناة المرأة، ها هو الأب يعاظم ابنته

- لماذا لا تزويجين الزواج؟

- أجابته ببراط

- أود أن أكمل دراستي!

- ... الدراسة ليست للفتاة... على كل حال أرجو ألا يكون هناك سبب آخر يمنعك من الزواج.

جرحتي كثيرا كلماتك^(١٠).

هذه الجملة الأخيرة على الرغم من بساطتها إلا أنها تعبر عن معنى مزور لوضع المرأة

حتى في نظرتها إلى نفسها .

لماذا جرحتها كثيرا كلماتك؟

هل لأنه يلحقها ما لا تريد اختيار الزوج بمحض رغبها، أو لأنه يلحقها بأنها قد تكون أحببت شخصا آخر؟

هل خيار الزواج أو خيار الحب بعد ذاته تهمة، لئلا يها المرأة العربية؟

الأبني هذا حجرا على أخصي خصوصياتها الإنسانية؟

لماذا يرى الرجل ما تحسه المرأة عينا لا يراه في نفسه؟

استلذة تفسر إجاباتها مجلدات التاريخ العربي-

وهكذا يعطي عنت الرجل في صورة الأب، فتدخل في رسم مصهر البطلة (ابنته) التي

تبدو ضعيفة لا تستطيع الدفاع عن نفسها، ولا تتحكم في مصيرها، ولا حتى السماح لها بأن

تؤذي من يواد لها أن تتزوج. تقول البطلة: كنت أحاول أن أشاركك من قلب الطبيب... كنت

أراك قطعاً... قطعاً... رأيت يديك في الليلة الأولى... ثم راسلك... ثم هذا... وكنت أخصي

لها إلى الجرح القطع المرسومة في محبتي للتسليم في ذمتي صورة الذي سيصبح زوجي^(١١).

وعندما تبحث هذه الفتاة المملوءة على أمرها من اللامعة لا تجد سوى أم مستكينة، تتوكل

للأب المسيطر أن يقرر مصيرها لا يخصه، ويرسم حياة ليست حياته، وعندئذ تزوج البطلة (وشاء)

رجلا لم تخره ويكرها سنا، يتصف بأنه حازم ومسيطر. يفتحها إلى جانب كدمية متحركة.

وتعتبر البطلة من مكوناتها ورائها موضعها في احتياج سليمي - كنت أبكي مع أنني في تلك

الأيام كنت سعيدة... أو بالأحرى كنت أعبر نفسي سعيدة، فقد كنت أعتبر المساعدة في عدم

الشقاء، ولم أكن شقية مطلقاً كانت حياتي تسير هادئة ناعمة تماماً كمومي^(١٢).

«كنت دائماً راضياً عني دائماً بما أفعل... الآن نفسك كبيرة ومسألة؟ أم لأن طبيعتي

المستسلمة كانت أسد عليك كل مجال للشد^(١٣).

«هل فكرت في يوم من الأيام أن هذه المرأة التي اشتريتها كي تكمل أكل بيتك هي إنسانة...

تؤثر ألف مرة أن تشاركها فكرة من أفكارك على أن أقدم لها أطيب الأكل^(١٤)، «لأنك لم تستطع

في حياتك أن تنظر إلي كأمراة... كنت زوجتك أي قطعة ضرورية متحركة من أكل البيت^(١٥).

تنتظر إلى المتارونة التي تصنع البطلة نفسها هي ميزانها. (قطعة من الأثاث) لا لقد قالتها بطريقة استكبارية عادية. ولكن ما يهمنا، هل المعنى بعيد تماماً عن تفكير الرجل العربي. في بعض الأقطار العربية التي نشاهد المرأة والمرأة فيها ترى أن ذلك أمر عادي. لا يخرج عن نواحيس الطبيعة، فكيف إذن يخرج عن قانون حقوق الإنسان.

وهكذا تبدو لنا صورة واحدة قوية لا تتزعزع لرحطين.

وامرأة ضعيفة تتأرجح في كل حق من حقوقها.

ونأتي بعدها صورة للحيبيب، وعلاقتها به قصيرة لا تزيد على ليلة واحدة، كانت علاقة عميقة حميمة. ولكن لا تخرج كثيراً عن النمط المسامح في خيال الكاتبة. تتطابق مع صورة الأب والزوج. على الرغم من كونه عاش وزين في أحضان أم فرنسية.

كان الحبيب أيضاً يكبر البطلة في السن وناجحاً في عمله وقادراً على تحمل المسؤولية (مسؤولية المرأة بالذات) تتكرر صورة الأب مرتين. نسميها تقول عنه: «شعور جميل هدهد أنوثتي» وعفا في ابلتامة راعمة على ضفتي... كان قلبت هذا الشعور سبباً قافياً... وهو علمي بأن رجلاً قوياً جداً كان يسير **ورائي حاصلاً حقيقيتي**... في اللاشعور صور لي خيالي الطرقي الواسع أنني أنشئ مشجعة بدلتها **التي**... مكنت أتمنى دائماً أن أشعر بالتي أنشئ... وهي طبيعة الأرض التي...^{٣٢٦}

من قال لها إنها ضعيفة من أفعها أن الشعور بالضعف مثلاً كلام قاله الرجل تقتلع به المرأة ويريد.

إن هذا ما استولى على إحصائها بالدرجة الأولى. الرجل القوي، الذي يحمي أنوثتها الضعيفة بالإضافة إلى قدرتها على تحمل المسؤولية - مسؤوليتها - «الذراع القوية تحيط كتي بحزم فتشعري بأمان... وتتلني على الطريق»^{٣٢٧}.

لكن لتكمل سلسلة القوة المتمدة في أسرها للبطلة. تريفة أكثر من ذلك. تريفة لذة تصباها للولمر، وكأنها لا تعمل سواها.

«فداعب سمعي صوت ثابت عميق ساخن... صوت يوحى بقوة صاحبه... نطق

- وإذا كنت لا تودين الجلوس فتتخطي أيضاً... وفوقك بين الناس مزاجاً شعرت بقوة غلبه

في هذا الصوت الوثائق ترغمني على الجلوس»^{٣٢٨}.

إن هذه الصورة التي نريها كوليبة خوري، صورة الرجل القوي الوثائق الأمر، التي لا تبعد كثيراً عن صورة الرجلين السابقين - الأب والزوج - حتى هي تقدمه في السن «إن الشباب يصبح في كل سنة من سنوات عمره الزاحم نحو الأربعين»^{٣٢٩}.

إن هاتين أسرارها وسيطر على إحصائها هو نموذج الرجل الذي هربت من صورته، ولذا فهي لم تلتجئ بجديد، فهي كل حالة كانت تشهد العممية وتخضع لها. لظنها أنها لن تستطيع

نظرات النقاد في تناول الرواية العربية الحديثة

حداية نفسها، كما أوصفت وفر في ناعتها طويلاً، كما هي حال للزاد العربية منذ هرون، وحتى قبل أربعة عقود، وكما هي حال الكثيرات منهن الآن.

يبد أن ما يفرق بين الرجلين في نظر بطلان الرواية ما تسبقه من ذاتها من مشاعر شرف أحدهما إلى الرجل النموذج، الذي كانت تبحث عنه، وتسلط الآخر في صورة صورة أيها للتسلط، التي تقهر منها ولا تستطيع إزاحها شيئاً، بينما كلاهما في الحقيقة يمثل لها صورة الأب في لا وهما .

ومع هذا فتمسرها لم يدم طويلاً، وتقرر العودة إلى بحيرتها أو حطيرتها من مون فسر عليها من أحد، على الرغم من أنه كان في إمكانها التحرر لو شاءت، ولكن لشعر به «أنها أشبه بالسمكة الوحيدة التي أبعثت عن بحيرتها، أنها لم تتعود أن تستنشق الهواء إلا في حوضها الأليق... وهي الآن تكاد تختنق»^(١١).

هذا ما تراء البطلة (رشا) من صورة الرجل، أو ما تراء من واجب عليها تجاه المجتمع، واجب التضحية برفاهاتها لإرضائه، كما كانت تسبعة أمها لها.

سوف تزوجين أجلاً أم دائماً... المجتمع سيحاولك... رفضك التواضع سيجعل منك لعبة تتلاعبها الأفاعيل سيخلصون بك التهم... سيولثون سمعتك... وقد يكون ذلك عاتقاً في زواج الخواكة الثلاث»^(١٢).

أو هذا ما تراء الأديبة كوايت خوري فيما يجب على للزاد من حرج. أما في روايتها الثانية (ومرّ صيف)، فنرى أن التزاوج بين هذه الرواية لا يعترف بأنها الرواية، وهي مثل ضابطة الكتف، إلا نادراً ما يعترف القارئون بأنهم الرواية لولفاتهم. ولذا فالراوي دائماً يكتب الإيهام الصامت للمؤلف، وهي هذه الرواية فإن الرواية لها وضع خاص بها، إذ تتداخل القوى بين الرواية والبطلة في العمل نفسه، فنشاهد الرواية تتحدث عن نفسها ورغبتها في السفر والكتابة، فتقول «سأبدأ بكتابتها الآن»^(١٣).

«إنها قصة صيف من الأسياخ، بل قصة رجل من الممكن أن أقول إنه استطاع أن يحب ثلاث نساء...»^(١٤).

أما النساء منن الزوجة مديحة - الممرضة جين - بطلان الرواية سهير - إذن فقد قدمت لنا كوايت خوري في روايتها هذه، ثلاث بطلات في مواجهة بطل واحد.

ويشابهها في العكس ما قدمت أحلام مستغانمي في روايتها «فوضى العواصم ثلاثة أبطال في مواجهة بطل واحد».

وليس هذا هو التشابه الوحيد بين الروائيتين فهذه أخيراً، إذ في كل منهما رواية للرواية (البحيرة) كما سيأتي ذكره فيما بعد.

وبهذا بشكل عيباً تقنيا في كلتا الروائيتين، لأنه يقطع التمازج الفائق في الأحداث ويحيد به عن ملاحظة السياق، عندما يلفت انتباهه لا بقوله الراوي عن نفسه.

وإذا كان ثمة مبرر في الرواية «موضي الحواس» بغير ذلك القطع، ويمكن أن يدركه القارئ في النهاية.

إلا أن قطع السباق في رواية «موضي سيف» ليس له ما يبرره سوى إضمام الرواية نفسها لتطرح وأيا هي موضوع أو تعليقاً على حدث. بعيداً عما هو في متناول يدها من أحداث الرواية.

ويجعلنا أيضاً نعيش في أجواء متداخلة ومنفصلة معاً، بين المرافقة والرواية (الخيالية) وبطلة الرواية التي ترويها الرواية (الخيالية).

ولكن على الرغم من هذه التداخلات يترامى لنا أن المرافقة لم تخرج كثيراً عن نمط روايتها «البelle واحدة». فقد سيطرت صورة الفارس الأني من القرون الوسطى، على نموذج الرجل «المشتهي». عندما كان للشوة المضطربة الشأن الكبير، قبل أن تحل الآلة مكانها وتحديث التخييل، ولكن البطلة لا تشعر بهذا التغيير، وبالتالي، لا تهمل الرواية عند وصفها صورة البطل الهرقلي، أن تقدم معها قوته الحمسية وشكله الذي يوحى بتلك القوة. ها هي تقول:

«ومدت يدها لتمتد على يده القوية»^(١٢)

«ومن الطبيعي جداً أن تكونها ذراعاً القوي»^(١٣)
«وأحست في أعناقها بشيء من الأوجاع الباردة»^(١٤)
إلى قولها عنه «كالتطور الكاسرة تعود أن يطوي جناحيه على جراحه»^(١٥).

على الرغم من أن البطل في معظم أحداث الرواية رجل من ص.، ولكني يتكلم النموذج في وجهه الآخر، فتكاد تكون الرواية إلى الحبيبة. تجدد الأكبر منا الذي ترمي عليه فتات بصغرته، وكما رأينا في رواية «البelle واحدة» للمؤلفة نفسها، ترمينا مرة أخرى كيف تقع الشابات الثلاث في غرام من يكبرهن بما يزيد على العشرين عاماً.

وهذا قد قدم لنا الرواية عصر البطل الدكتور يوسف الأسواني في حزمه الذي تقطنه ستة فتات... تتحابن عمره الأربعين والخمسون، مشوق القامة، في عذبة ود. وعلى شفاهه العريضتين حزمه»^(١٦).

وتؤكد الرواية على أعمار البطولات الصغيرات، فتشرحها لنا بالأرقام، فتقول عن الزوجة: «أحب يوسف وهي في الثامنة عشرة وتزوجته، عندما كانها منذ عشر سنوات وثلاث»^(١٧) أي في زمن الرواية كان عمرها واحداً وثلاثين عاماً.

وعندما تنتقل إلى الصديقة العميمة (سوبر) نجد أنها في عمر الزوجة.

أما الممرضة الرقيقة المحبة «جين فهي فتاة تدعى في الخامسة والعشرين من عمرها»^(١٨).
ولها كما قل صبري موسى عندما طلق مناهيم الرجل العربي على رجل عبر عربي كما سألني نكرو.

نظرات الجور في متوارث الأدب الروائي للمرأة والرجل

فإن كواكب منوري، وضعت صورة الرجل العربي في ذهنية أمراء غير عربية - المرخصة حين - وسحبنا إلى منطقها العربية في التدقيق العاطفي.

ها هي المرخصة الشاببة ترى في كهولة مريضها ما يفوقها.

فتقول في وله «وهل رجل مثلك يمكن أن يحوي»^{٣١}.

تمتصا الراوية بما يدور في ذهن البطل يوسف، وهو يفكر بتلك الفتاة الأجنبية التي تحاوره حبا. وقد عكست نظراته على الفتاة من واقع ما يراء الرجل العربي في المرأة العربية.

دكل يعرف أنها في حاجة إلى حماية رجل. وأنه من هذا النوع من الرجال الذي يجعل المرأة تحس بأنها في أياد أمينة»^{٣٢}.

ثم ترونا الراوية نظرة المرأة العربية لتوقية الرجل، عندما تقول البطلة من البطل «لم يكن يوما في حاجة إلى الشعور بالغير عن مواطنه... مجرد اهتمامه بفتاة غزل، ومجرد بقاءه معها... حب»^{٣٣}.

يا له من رجل معزوز ومكوم في ذهنية الراوية، لكي ترى فيه ذلك التعطف الذي يشعرها بالامتنان لحبسه، بمجرد بقاءه معها، ثم تقول: «لقد آتت رجولته على الدوام أن تستعين بالكلمات الثمينة»^{٣٤}.

للإحاطة، لم تقل مثلا آتت كرامته، آتت عزه نفسه. ولكنها قالت آتت رجولته. وكان الرجولة شيء مختلف وربما أعلى من قيمة كل الشعور بعزة النفس الذي يشعر بها كل إنسان حتى لو لم يكن رجلا.

وقريبا من المعنى تقول: «إنه لا يستطيع أن ينحليها مجرد امرأة تغلق العواطف لضعفاته»^{٣٥}. هل دلق المواطن يعتبر خدمة للرجل؟ يا له من تعبير يحاور المرء كيف يصفه كل هذا فيما يبدو أن المؤلف تريد أن تقول إن كهولة الرجل المقسمة بالكبرياء والجدية القريبة من الخشونة محبة لدى المرأة العربية.

ولكن مهلا، ليس هذا التدقيق العاطفي الغريب الوحيد، فثمة تعبيرات الغروب منه، ربما أملت في الظروف الضئيلة لطبيعة المرأة، فالراوية تقول عن البطلة (سهيبر) إنها «المرأة التي استطاعت على الرغم من حسنها المزهف ومن أنوثتها أن تظل قوية الشخصية»^{٣٦} وكان الحب المزهف والأنوثة يعلمان من أن تكون المرأة قوية الشخصية. أو أن قوة الشخصية لا تتوافق مع الأنوثة، وهذا يقودنا إلى استنتاج أن كل النساء ضعيفات الشخصية. لأن كلهن يمتلكن الأنوثة.

إن العبارة تحمل إزدراء للمرأة، غير متعمد من المؤلف بطبيعة الحال، التي تنادي بحقوقها، إنما جاء لبيان قوة الظروف التي تعلي على الإنسان والجمه، كما ترى في تصرفها القيمة الإنسانية في بدء حديثها هذه الورقة.

طبعا هذا التناقض الغريب لم يحدث مصادفة مع أبطال كوليت طوري وحدها، إنه يتسرب لنا من منعطفات شعبية الغور في نفسية المرأة العربية، حفرتها معاول التاريخ ومغل فيها الكثير من معطيات موروثاتنا الثقافية لتنفرد بعد ذلك على أسطح وعينا معاومات تسير عنها، بالإضافة إلى أعمالنا الأدبية والفنية، وأمثالنا الشعبية ومثولاتنا الإعلامية.

فها نحن نسمع من بعض الأمثال الشعبية التي نتداول حاجة المرأة إلى حماية الرجل (مكل راجل ولا ظل حيلة).

والأشد عناية مثولاتنا الإعلامية التي تركز في جديفة بالغة وبشكل طبيعي بحمل إبعاد مستمرا عن حاجة المرأة الحماية الرجل، والأمثلة كثيرة، ولكن لنسمع نثقا منها: عند حلول الكوارث (مثلا)، عندما يكثر الحديث عن الحاجة إلى إنقاذ البشر، نجد لعبورا غريبا - المعجزة والأطفال والنساء - وللاحظ مرة أخرى، بمن نظرن النساء - بالمعجزة والأطفال - ومع أن الرجل ينفذ مع من ينفذ ولكن لا يشار إليه بالصيغة نفسها.

وإذا انتقلنا إلى الجانب الآخر من الصورة من منظور المؤلفات، من الممكن قياسها على الحبيب العاير الشاب الإيطالي، ففي هذا الجانب لا تتعد كوليت طوري كثيرا من أحلام مستقلمي، ودلال خليفة أو أن الاثنين لا يتعدان كثيرا عن كوليت، لأنها الصيغة.

إنها تصور لنا بكثير من الرومانسية ماذا تود البطلة (سبوس) أن ترى من حلم الرجل بها، فنقول عنه: «انه ينخلها في البحر» فهي من يسور قلبه قلبا... تكلم الشاب الهمهافة وتنتقل في الردعات الواسعة حافية التمدد... دون صوت أو سجة... وتصل إلى الحبيب... وتقف قبالة... حتى ينهب إلى هذا الطيف الذي عبط في أحشائه فجأة... فيمد ذراعيه ليحضنه في لهفة وشوق، وما يكاد يضمه إلى صدره حتى يكون الطيف قد اختفى»^{٣١}.

ذاك ما نريده في حلمه. ولكن ماذا نريد في واقع الروائي؟ نريد أن يقول لها: «هل تعلمين أنني في حاجة إلى امرأة... النساء متوافرات جدا... أما أنت (ملي ليدتي)... أنت شيء آخر... أنا أحبك... المحبة... أنت حلم حياتي وقد تحسد... أنا لا أريد منك... سوى أن...»^{٣٢}.

إن هذا ما نريده الأدبية كوليت طوري، أو ما تتعلقه من صورة الرجل النموذج الذي يحسن إليه طبعها، الرجل الرومانسي الطوي المصطر الذي يكبرها سنا وكبر من الرجل نجده فاسما مشفوكا بين كل الروايات الثلاثي تناولتهن هذه الورقة، ونظن أن هذا التناقض العاطفي لدى المرأة العربية جاءها لتبعيتها الرجل، فهو يحبها صغيرة مطبعة تنظر إليه في قوته العضلية، كأنه نصف إله.

هذه خزانة صغيرة من ثنائيات الموحية للمرأة بالضعف والانتقال، فكما هو التامر على بعض الشعوب ووصفها بالضعف والانتقال، وحسن بالغباء أحيانا، تفرض الوصاية عليها، ربما بالمساعدة التي لا نعطها. كذلك المرأة وصمت بكل ذلك منذ فجر التاريخ.

the policy of the United States to support the people of the Middle East.

وبالتالي لا عيب على أديباتنا العربيات عندما يتمكن صورة الرجل النموذج الذي يعن إليه خوالهن، كرجل وواعظي في جانب، تدفعهن إليه الطبيعة المتبادلة مع الرجل- فهو أيضا يرضى في المرأة الرومانسية- وهي جانب آخر القوي المسيطر، تلك المتمثلة بالقوة العضلية وسيطرة القيادة، مدفوعات إليه من واقع تراثي وتكن بعبائه رفعا عنهن. وبصورة شاملة هذا ما يتعكس لنا من صورة الرجل، التي فيها المرأة العربية، سواء أكان الرجل عربيا أم غير عربي، مضاعفا إليها الحاجة إلى الحماية، التي هيما يبدو أن المرأة العربية لا تتصور أنها قادرة على حماية نفسها، وقطعا كان ذلك متاجا لعرف عام وضعه الرجل لإحكام قبضته على خناق المرأة.

وثمة وضع آخر يقتضي التحديث على هني هذه الرواية تجد المرأة أميرة داخل حدود منيعة، فتشول المرافقة من زوجة البطل: "... تطبخ وتنفخ وترتب وتغيب... ودخل حدود البيت فأمر

صديحة مثال الزوجة الشرقية المتوازنة. الزوجة التي لم تعلموها أن المرأة قادرة على مشاركة الرجل في أعماله ومشاقه... المرأة التي اقتضت منذ صغرها بأن مهمتها هي العبادة هي أن تجد زوجها فتبني معه عشا يزور فيه الأبطال وتقبل منه رائحة الأكل الشهية... ١٣٤.

وعلى الرغم من أن بعض أوضاع المرأة لا ترضي المؤلف، فقد طرحها في روايتها بطريقة استثنائية احتجاجية، إلا أن الواقع يقول إن هذا ما أريد إعماله المرأة أن تقتصر عليه.

هذه الصورة للرجل التي رسمت للمرأة العربية، وبسطت في وجدانها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة من كل جوانبها.

فقط من يملكه في الخط الثاني من الميزانية الأولى.

المجلس الأعلى للدراسات والبحوث

الأديب صبري موسى كان يعطي انطباعاً واضحاً نظريته النقدية المترافقة من الوهلة الأولى، فهو لا يكتفد بترك صفحة من ديوان يشير إلى ما يفيد ذلك بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فإذ لم يستكمل روايته هذه، صنف نفسه بالجنس الأول، فلتسمعه يقول: «... لكن الحزن وقتها كان بذرة صغيرة سقطت في قلب الرجسولي وهو يحبو مستلماً طريقته إلى الجنس الآخر»^(١١).

لا تفرق مطبخية العمل عن الذي أجاز له هذا التقسيم.

ثم لم يلبث حتى التحدر بالجنس الآخر الذي يتحدث عنه كأنه خلق لاستمتاعه التمتع بطفه يقول ابننا: «استطيع... إن أجتمع حولي عندما لا يأتي به من النساء... واستمتع به»¹⁴⁷.

الكيمياء القديمة، طرف أول، طرف للاستخدام، وطرف آخر، طرف للبناء.

ثم يأخذ المؤلف بعد ذلك في رسم صورة طوطمية للرجل، فتد عتب تلك القدماء بضرية أخرى مباشرة إلى الأنوية عامة. من دون مهور، عندما قال على لسان الممثل، طارحاً من

المصنف الحكائي: «قال صديق طيب لوالدي أن الجنس اللطيف قد صنع من أجل الرجل... ليتزوجه... فيشاركه العشق ويصنع له طعامه. وينظم له بيته وحياته. ولكني أدركت أنه يفلل من الهدايا يمكن الحصول على كل هذا دون الوقوع في الفخ»^{١٢٦}.

واخذت صور الرجل المساكين تتوالى. فتعبر عنها مشاعر دنيئة هي دخليته. فتجده يقول: من الضروري أن نجد سقفا وأربعة حدران.

سقفا متواضعا غريب ثلثة ثوبين الثلاثة تاتي...

وكان علي أنا... بصفتي الجانب الإيجابي في المسألة أن أجد هذا المصنف...^{١٢٧}.

فلتأمل كيف هي صورة الرجل في نظر نفسه.

إنه الجانب الإيجابي.

ماذا إذن عن الطوف الأخر. أو الجنس الآخر كما هي تعريفه؟

لا بد من أنه الجانب السلبي حتما.

يقولها حتما بكل قناعة بما لا يستدعي التفكير فيما يخالف ذلك.

ثم تأتي الصدمة الكبرى لكبرياء الرجل. عندما يكلف أنه ليس الأول في حياة حبيبته. وإن لها تجارب سابقة عليه. ما هو يقول: «وقد طالت متسريلا بفكرتي المثالية عن حبيبي حتى اجترأنا أنا وهي تيارات صادقة ليس من الاستطاعة مقاومتها... جعلني أسير بين أمواج وردية مثالية اكتشف خلالها أنني لم أكن شئ حبيبي الأول»^{١٢٨}.

فليس حبيبي الأول. يا له من تشبيه بالغ المظلمة الرجل إنه الإنسان الفارس. أما هي فليست إلا مطية له. الفرس.

هذا ما آمنه عليه شاعرية مشاعره لتقل لنا صورة الرجل الفوقي في نظر نفسه. ثم بالمزيد من الكبرياء يقول أيضا: «وعندما خرجنا إلى الشارع في ذلك اليوم وابتعدنا صجته... كانت حبيبتي تحديق بالأرض. وكنت أشعر بأن فكرتي المثالية عنها. قد أصبحت تتزلف دما»^{١٢٩}.

«كما تصارع أنا وحبيبتي. ليخفي كل منا عن الآخر حقيقته... لتطفي هي. أنها قد عرفت رجلا. أو رجلا أطرين قبلي. ولأخفي أنا. أنني لا أطمنن إليها... وأنتي فقط استمتع بها»^{١٣٠}.

وإمعنا في غروبه. فعندما اختلفت الحبيبة بعد ذلك الاكتشاف. فسر غيابها بما يرضي ذلك الغرور «وكانت أيامها الميل إلى الشعور بأن حبيبتي باختلافها هذا تعترف بحشوقي الرجولية قبلها. وأنها تخفي لتدير عذرا لمواجبة هذه الحقوق»^{١٣١}.

«جعلها هذا النوع من الحب بين الناس والهيبة. لأنها تعلم أن وجودها ليس ضروريا لوجودي»^{١٣٢}.

إن هكذا كان من نتيجة كشفه لذلك الأمر. أن غامت الدنيا هي حياته. وأعطرت مشاعره فيها مستحدا. فهذا مما لا يصح مع فتاة.

تطبيقات الصور في عوالم الأعداء الرقابة العمد والرقابة

وبما أننا لسنا بمحدد مناقشة التهمة الأخلاقية لكليهما، لذا سوف نبقى مع الموقف، موقف الرجل من المرأة وموقفه من نفسه.

فالمناقشة هي التحدير واضحة، إنه لم ينظر إلى دخليته، ويرى كم من الأخطاء من ذلك النوع ارتكب.

لَمْ لَمْ يطلب المثالية من نفسه، لأنه الرجل، الجنس الأول؟ الإنسان القلبي كما صنف نفسه، الذي يجوز له، ما لا يجوز للجنس الآخر، التي هي مطية له، مجرد خرس، إذن المؤلف كأي رجل عربي آخر، لم يخرج عن الإجماع، بالنسبة إلى صورة الرجل المثالي، فيما يجب أن يلتصق في ذهن المرأة من صور عنه، يكون فيها هو البداية وإن بعده النهاية، بل لعله ينشد النهاية أيضا، لا يريد أن تتغير صورته في ذهن المرأة عن تلك التي رسمها لها، فتشككت في وعيها منذ زمن بعيد.

وها هو في محاولته أن يظهر نفسه بصورة المذاهب عن المرأة لا يستطيع إلا من خلال تناقض دخليته فيقول: «فبالرغم من أنه لا يوجد سبب طبيعي يفرض على المرأة والرجل هذا العداء، إلا أن المجتمع الذي وضع الرجال تشريعاته... يصر ببقاء ملهى للسطوة على اعتبار المرأة أقل قيمة من الرجل، ولا تستطيع المرأة إلغاء هذا التمييز، إلا بتحطيم هذا التفوق الممنوح للرجل، لذلك تحاول السيطرة عليه، بأن تناقضه وتسخر من تفوقه هذا، بأن تضلله وتخدعه... إنها بذلك لا تفعل سوى الدفاع عن نفسها».

المرأة أقل قيمة من الرجل، تسلكه وتخدعه وتذاع عن نفسها

هذه الجملة العربية، لذا قالها في معرض دفاعه عن المرأة، وما الإجماع، من وراء ذلك، ثم من الذي وضعها في موقف دفاع، فلم تجد أمامها سوى التضييق والدفاع، هل يفرض عليها أن تقدم للرجل كشف حساب عن حياتها قبل الارتباط به، هل هذا واجب من طرف واحد، طرفها هي، أما هو، فله كل ما لا يجوز لها؟

إذن الرجل العربي حتى في محاولته التظاهر بالتعظيم في طلب مساواة المرأة العربية معه، كما يحاول البطل الإيهام بذلك الدفاع للثوم، لا يملك إلا أن يفرض شروطه، وبما من دون أن يعي، بعد أن أعاد السير متتبعا مسار تاريخه الثقافي، الذي يعطيه ذلك الشعور بالتفوق، وحتى بعد أن ازدادت محصلة المرأة المعرفية بما يعرضها من الانزلاق في هابوية ميزان مائل، ما زال يحاول ودعا إلى حظيرة الحريم، لينتزع منها اعترافا تضم إليه حقوقا لا تستطيع ضمها إلى نفسها بالقيمة نفسها إن خيرا أو شرا.

فالتسامح من حقه وحده.

أما هي فمن حقه عليها أن ينهش المستور، ليكتشف كذبتها في تبرير نفسها، يدقق ويلاحظ كل نامة في خبيرتها لكي يكتشف الحقيقة.

إذن فهو ينظر إلى حرية المرأة بمنظار يحسم شيئا كما لفحص قصته رأى رجل عربي حول الأثني أو بالأحرى حول انكسار كما ينبغي أن يرفع.

إذن صورة الرجل القوي المدافع التحاسي صاحب الحقوق العليا، في ثورة الضوء لكلا الطرفين، سلبت مع صبري موسى في الخط الرابع من خطوط التوازي الأول في روايته «عند الأمكنة».

تري في هذه الرواية أن البطل الحقيقي هو الكائن الذي يكاد حضوره يستغرق أحداثها، ولكن المؤلف ما إن يمرض إلى وجود المرأة على قلته، حتى يفحصها في ثمر الهانة والإذلال كما فعل في رواية «حادث النصف مئة».

ها هو لم يتورع عن أن يطلق وصمة للمرأة بنأي بنفسه عنها فوق هامات السحاب، فيقول مرة أخرى كما فعل في الرواية السابقة عليها «يسميه الجغرافيون حوض البحر الأبيض مكان من الأرض تعتبر المرأة فيه علما لأسماك الشهوة...» وأل ذلك أصبح حكما تاريخيا الآن، فلقد أصبحت المرأة علما لأسماك الشهوة المستوحشة في كل مكان¹².

(الصبح حكما تاريخيا الآن، في كل مكان). هل يرى المؤلف أن ذلك الحكم يعدو الحقيقة فيما ذهب إليه. ويريد نقدا لذلك؟ أو أنه يريد أن يؤكد ذلك الحكم بإصراره من قسبنا لمعطيات فكر المؤلف في هذين الصيغتين حول كهنوت المرأة المتداخلة مع كهنوت الرجل في وجود واحد، بمشاسم محض، لا يعترف هو به، بدلنا على أن غرضه غير بريء أي أن ما قاله ليس دحشا عن المرأة.

وتعود مرة أخرى للتساؤل من الذي أصدر هذه الأحكام التقييمية المذكورة على مدى طول من الأربعة، مما أكسبها نوعا من التساؤل الذي ساعدت على بناء وضعية المرأة كما هي منذ أقدم المصور. في تفكير الرجل العربي، بل تكاد المرأة العربية في المقابل تصدقها عن نفسها، مما يجعلها مكيلة من رسوخها، بل أحيانا كثيرة تنطرح فتد ذليل الرسوخ الهيكلي.

لماذا الرجل يتخذ يتردد مثل هذه المقولات، حتى إن كان على مستوى من التفكير المعرفي، هل لأنه لا يدرك ما في قوله ذلك من مهانة للمرأة أم أنه يدركه ولكن برغبة في نفسه كجنس أول كما يدعي، فيترض أن المرأة لا ترى في ذلك ما يعيبها، بما أنها جنس آخر كما هي تقسيماته للبشر.

ليس هذا فقط، فصبري موسى في روايته «عند الأمكنة» أنشأ وضعا شريفا لرجل غير عربي الخطم تحت وطأة قيم عربية لا يعرفها.

قد أخرج البطل نيكولا، من لينة بيته التي نشأ فيها إلى لينة بيته الرجل العربي ليخضعه إلى مقاييس الرجولية الخاصة.

لقد كان إحساس المؤلف بوقته كذاكر دفعه إلى جعل بطله «نيكولا» بحساسية الرجل العربي لمهوم العيب. يرى دحشا الخطأ الذي ارتكبته ابنته إيليا وإن كان خطأ غير مقصود

تأليف الصور مع تناول الأبعاد الروائية للتراث

عندما جعلت سفاحا، فكان إحساس نيكولا بالقطاعة بما لم يستطع تحمله، فطعنه إلى الجنون. وأوحى به ذلك الجنون بأن الطفل ابنه وحفيده معا، لأنه هو الذي اعتدى على ابنه وأنجب منها طفلا، ومن ثم قتل حفيده بجعله عرضة لأنياب الوحوش. وحتى عندما قتلت الفتاة مصادفة بأنقاش جبل منهد طيل إليه جنونه أنه هو من قام بقتلها ليتخلص من عازها.

وهكذا عن ذلك فقد سكب المؤلف مضامره الفوقية، بأن اسقط المرأة الإيطالية (زوجة نيكولا) في بؤرة إحصاسه بالتفوق، بأن جعلها تبغض الأثني عندما قالت لزوجها هي محاولة منها لكي يبقى إلى جانبها.

«مساكسورك يا نيكولا، وأنجب من صديقك ولدا يمسورك في الأرض ويثقل جناحك عن الطيران، ولكنها أنجبت بنتا»¹⁴⁴.

وكان الأثني من البغض في نظر المؤلف بما لا يتفق فيها افراد الأب ليتناول عن الطيران بعيدا. إذن، صورة الرجل في نظر المؤلف هي الصورة الشوية المسيطرة التي تسيطر الأمور. ولتتدع القيم وتستن تشريع خضوع المرأة.

والمرأة في المقابل كما مر علينا في روايتي كوكيت حوري، وإنيية عن هذه الصورة هي مقابل أن يعميها الرجل، ما قامت غير قادرة على حماية نفسها، كما تتوهم.

إذن فالصورة هي دائما كما برزت لنا في روايتي «ليلة واحدة» -«وسر» صيف، لكوكيت حوري، تبرز لنا في روايتي «معاذ الشيف هنو»، و«فلسفة الأستاذ» لبيير موسى على الرغم من الاختلاف الشديد في المفهوم الذي تشرحه الروايات الأربع. إذن لكل المبدعين آتت صورة الرجل الذي يحلو بتكوينه على الأنوثة.

ولكن مع آتت هذه الصورة يا ترى هل هي من واقع موضوعي يفرض نفسه بعيدا عن الفؤثرات، أو من معطيات بيئية فرضتها ظروف قسرية تشمل الواقع السياقي التاريخي ساد طويلا. إنها على أي حال صور تعمل المقصود التي وجدت بها هذه الروايات كعبا تتعنى، ولكن السؤال، هل هذه الصورة للرجل ما زالت مطبوعة في ذهن المرأة العربية الآن؟

لا أظن ذلك، بعد بواور بزوغ فجر جديد نوعي معرفي يتطور، لبعض منهن على الأقل. وهل الرجل العربي ما زال على نظركه الشوقية قلقة أظن ذلك على الرغم من تطور وعيه المعرفي أيضا، والفارق في الموقف أن المرأة العربية تريد أن تكسر طوق التطفل الذي يلف عنقها.

والرجل العربي لا يريد أن يخرجها من تلك الشرنقة لكيلا يفقد ذلك الاعتياد والتفوق، مع أنه من المفترض أن يكون اليقار هي كسر ذلك الطوق، بعد الوصول إلى هذه المرحلة التطورية في الحياة، وإلماسه بزمم الأمور من دولها منذ البدء. ولكنه في هذا المنع بالذات، ويمسح رغبته، لا يريد المساعدة.

والسؤال الثاني: هل بدأ طي صفحة ذلك السياق التاريخي، هل بدأ يلطم أطرافه للرحيل، أو أنه يتكاثف، وينوي الكوثف جاثما أبداً، ولكي نعرف المزيد علينا مقارعة خطي التوازي الثاني.

خطي التوازي الثاني «ذاكرة الضمير» و«فوضى الحواس»

إن رواية «ذاكرة الجمدة» لأحلام مستغانمي تبدو كتصعيدة شعر
تُسجّت كلماتها من مجاز النعم إن صح القول، أو إنها مجموعة من أوتار
مرهقة لمعان تُعزف عليها سمفونية من الأحاسيس.

وإن كل الحوادث التي تقوم عليها هذه الرواية القصيدة الحواسيب، تكاد تأتي مساندة أو تنقل
أصدة لتعند تلك الخيمة ذات الشفافية لأصناف مرهقة.

وإنه على الرغم من أن أحداثها تحمل نغماً من التفكير الغيمي لكثير من السلوك البشري،
فيمما يخص النبالة والتوراة والأمانة والإيمان هي تكثيف من المرجعية السياسية، إلا أن
الأحاسيس طشت على ما عداها.

وهذا ما أوقفني في حيرة شديدة، فبعد بداية فزائتي لهذه الرواية، لكي أكتشف الصور
التي تملأها المؤلفة للرجل، وهي أي من **الفتواتر الغالة** يمكنني الاستدانة بها. لا أجد إلا صورة
مكررة لا تبعث الملل لرجل وإلّا
كانت الرواية قصيدة من القول الأرجواني الذي لا يكف ولا يجل من مث لواعجه إلى طيف
المرأة المصطف بها، فألفظ أمام كل الصور المتوحدة والمتخالفة هي أن: التي ربما تدلي بقوة توهجه
تظورها، فتكون أقوى من بقية الصور وتتعدّد أحجار فيما أنتقي.

ها يركن جرف حولي كل شيء أتم يكن جنونا أن أزيد على المساج والعشاق، وكل من أحبك، فلي...
فأنتل بيدي عند سفحك وأضغ ذكركي عند أقدام براكيتك وأحس بعدها وسط الحرائق لأرسلها^(١٣)
«كنت فقط رجلاً عاشقاً أحبك بجنون ورسام، بتطرف وحماسة... ورسام خذلك هكذا كما
يخلق الجاهليون الهتهم يذهب، ثم يجلسون لمبارتها»^(١٤).

«... يشهد الدمار حولي اليوم، التي أحببتك حتى الهلاك حتى الاحتراق الأخير...»^(١٥).
وهكذا تستمر الرواية من بدايتها إلى نهايتها تعرف لنا منفردا المعاطف تكاف تولعا وهي لزوف عشقا.
ونلاحظ أن العازف أو الرافز رجل، تكشف عن دحياته المرأة، أو المؤلفة كما تُريد أن تراء
راكما متوسلا بذوب صيلة ويتطرق ولها.

وقد شانت على لسانه كل ما تُريد أن يقوله لها،
إنها أعلى صور الترومانسية لرجل محب، كما يبدو في هذا التصيد المتصد الذي يبعث البطل
لمشوقته «حياء» على مدى صفحات الرواية، إن منظور المرأة إلى الرجل قد تغير بعد فشي

تأليف النور في متاهات الأحكام الروائية للبراد والبراد

أقل من أربعة عقود من الزمن على الصورة التي كانت سائدة ربحاً طويلاً، لم يعد بموجبها ذلك الطراز التجسّر، ولم تعد تشبه الحماة في قوته العضلية، بل دليل أنه معوق «أنا الرجل المطلوب الذي تركه في المعارك النفسية ذراعاً»^{١٣١}.

ولكن على الرغم من هذا التغير في الصورة، إلا أنه ليس تغيراً جذرياً فمزلتنا نستخدم أحياناً بما يستفيدنا إلى حد الرجل العربي العائد، فكلمة واحدة (البدوة) تطلقها القزاة على لسان البطل العربي، وكأنها تريد أن تتقدم وشبهه بها، ولكن مبادرة موروثها طاقيا الحذر، جعلت استنطاقها بها يأتي من وراء حكمة امرأة غير عربية (كاترين)، ما هو البطل يحنثا عن علاقته العاطفية بهذه المرأة غير العربية. «حاولت أن لا أوقف عند التفاصيل التي كانت تستفز بدائتي في أول الأمر»^{١٣٢}. «شودنا مع مرور الزمن إلا نزع بعضنا بالأسئلة ولا بالانسلاخات. في البدء ناقضت بصوتية على هذا النمط العاطفي الذي لا مكان فيه للغيرة ولا للاعتلاء. ثم وجدت فيه حسنة كثيرة أهمها الحرية... وعدم الالتزام بشيء تجاه أحد...»^{١٣٣}.

ربما أراحت لنا المؤلف أن تخط كلمة «بدائتي» صفة غير مستحبة، ولذا يجب ألا تظهر مع امرأة غير عربية، لتطرحها المرأة العربية فحسب، ثم جملة «وجدت فيه حسنة كثيرة» من رجالنا العرب بعد في علاقة مثل هذه «حسنة كثيرة» مع امرأة عربية^{١٣٤}. هذا ما تحتج عليه القزاة فيها يبدو، عندما تعود بها التذكير إلى تاريخها. وليس ذلك فحسب بل قصة تدخلات أخرى في جوانب الصور الجديدة مع القبول القديمة في ذلك المؤلف، لم يبعها نوالي العنود. إنه العامل المشترك الذي يجمع في جميع الروايات مجال هذا البحث، إن المؤلف أو بطلها تفضله كثيراً في السن أيضاً. تسمح البطل بتكلم.

«عمن تراني اتحدثه عن طفلة كانت تحب يوماً عند قدمي... أم من صبية قلبت بعد خمس وعشرين سنة حياتي»^{١٣٥}.

ربيع قرن من الأيام التشابهة التي اتفقها في انتظاره. ربيع قرن على أول لقاء بين رجل كان آنذاك، وطفلة تلعب على ركبي كانت أنت^{١٣٦}.

ويستمر ذلك التداخل ويحفظ مع صور أخرى ليست بعيدة، أو قريبة من المفهوم الأول. وفي هذا المزيج من التفاصيل، عندما تريد المرأة أن تثبت ذاتها في مواجهة صور الرجل، وكأنها تتبادل معه مرافقه القديمة، تقول على لسانه عن ذاتها: «من يناقش الطفلة في عذلبهم وظلمهم؟ من يناقش نبرون يوم أحرق روما حيا بها وعشتا لشهوة اللهب وأنت أما كنت منك تحترف المشق والحرائق بالسنوي»^{١٣٧}.

ويبدو أن المؤلف لا اكتفي بشبادل الواقع فقط، بل تلمزها نفسها إلى أن تكون في صورة الضوء في محور اهتمام القارئ والرجل المنشود هي الآن ذاته. ولذا طبعها تهبو بين اسمها (حياة) الذي أطلق عليها مؤلفنا كما هي سياق الرواية، وبين أن لوحنا بالاسم الحقيقي لها.

«يون ألف الألف» وهم المتعد، كل اسمك، شطره، جاء الحرفية، وأما الشخير، فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى شعله صغيرة في تلك الحروب^(١٣٤). ولكن بعد كل ما قدمته من صور الرجل الولهان، هل ما تريد صورة الرجل الضعيف الذي لا حول له ولا قوة؟

كلا، إنها لا تريد مهزوما إلا أمامها ولها فحسب، لقد خلقت منه بطلا منتصرا في المعارك، وعلامة الصمد فقدمه لعضو من أعضائه، وقد عرّض عنه براعته في الفن، «ما أنا بظاهرة قبيحة»^(١٣٥).

ولكن على الرغم من التمسك في الحرب والفن إلا أن ذلك لا يحميه من أن يكون بطلا مهزوما في الحب، وعلة هزيمته بشوة المستديم في محراب الحبيبة.

وهكذا نرى أنه على الرغم من لهات المؤلفة وراء صورة الرجل الرومانسي، إلا أنها في تجاذبها بين الوجود، ومحاولتها الخروج من شرنقته، تحدث لها رجعة للذاكرة، فكافة الإنسان العربي الذي يحضر التراث في كل جوانب حياته، وبحلول تطبيق معطياته على كل ما يناسب وما لا يناسب من أمور واقعته الآن.

كذلك لم نستطع المؤلفة أن تسمى **التاريخ الذي كان يحدثها** باستدانة منقطة عن أفضلية الرجل للحياء، فسمع البطلة تحدث عن «بها» بطل المعارك وسال التاريخ، «ولا أدري إذا كان (حبي الطاهر) في أصفاته بفضل أو كافي مولود صبي»^(١٣٦)، «أدري فليقل كما علمت فيما بعد أنه حاول أن يتحلى على الفرس، وأن يتوكل قبل سفره أسما احتياطيا لصبي متجاهلا احتمال مجيئه أنثى...»^(١٣٧).

ثم تقول: «... كان حضر ليشهد أهم حدث في حياته ليصرف على مولوده الثاني (ناصر)، فقد كانت أمهته السورية أن يروق يوما بذكر...»^(١٣٨).

وتتميز العودة بالذاكرة إلى الوراء عندما تعيد إلى الرجل هذه الفاتر، عندما يقول البطل متحدثا عن حبيبته وإبها «أحبتي عندما يفرح سري لأمرأة اكتشفت فيها بعد أنها نحب الأولاد»^(١٣٩)، وأعاد قول البطلة، «سأطعمك...»^(١٤٠).

وبعدا من كل ما تقدم، فإننا إذا نظرنا إلى رواية «ذاكرة الجسد» من وراء خلفية هذا الولد الرجولي، فنسرى أن الخطاب الوجه إلى الفاتر بطريقة مبطنة يدل على التقدير للرجل، منشاء الرغبة الشديدة في أن تكون البطلة محور اهتمامه الأبدي الذي لا يتزعزع عليه أحد، في صرخته القديمة والجديدة معا صورة هراقل المعوق والشفق المنحصر، والرومانسي البطل.

وقد شامت المؤلفة أن تعطينا دليلا قويا على هذا التقدير، بأن جعلته معوقا «أعصب» في إحدى يديه، ومع ذلك لم ينزل قدره عندها على الرغم من شكله غير السوي.

طيات الصور ومعها: أعمال الروائية لوراء والربيع

إنّ، الرجل في هذه الرواية محور اهتمام غير عادي لدى كاتبة النص. فهو البطل الذي ضحى بمضمون من أعضائه في سبيل تحرير بلد، ولم يكن لبطل بمصره كنه. ثم هو المميز بكتائنه ذلك الأثر الأدبي (الرواية نفسها). وهو الفنان المبدع في رسوماته التي جلبت له شهرة واسعة، وهو المفكر، والحب، والأكثر من ذلك، فهو الوسيم على الرغم من عيبه الجسدي، «قلت مرة وأنت تشاهدينني أكثر - فبك شيء من زوربا - شيء من قاضيه... من سمعته وشعره الفوضوي المنسق... ربما كنت فقط أكثر وسامة منه»^١.

ولكن مع كل هذا عليه أن يركع لكي يكون محبوباً. إن أهم ما يلاحظ من العوامل المشتركة في ذهنية الأديبين كوليت وأحلام في صورة الرجل المثال أنهما لا يشرطان سوى في جزئية منها.

هكنا الاثنين لهما مطلب الرجل العالي الثقافة الموزون الفكر في من الكهولة المحببة، التي لا تمنعه من أن يكون ضارفاً حتى أذنيه في الرومانسية، كمطلب وثيمي. والجزئية التي تفرق بينهما هي انتفاء الشعور بالحاجة إلى طلب الحماية لدى أحلام، وبالتالي عدم الحاجة إلى القوة الجسدية، بعد تيمر قوة البطل وفقد عضده، والافتقار من قوته بطولته السابقة.

فهل هذا ما تراه لوراء بعد أقل من أربعة عقود في صورة الرجل المثالي هل هذا ما تريد منه الآن؟ إذن ففد تميزت الصورة؟ كلا لنقل أنها اعتزّت وانجست في إطارها السابق، ولكنها لم تسقط تماماً.

«فوضى الحواس»

وبما لا تشعر في هذه الرواية بالتمتع بنفسها التي تصاحبنا أثناء قراءة رواية «ذاكرة الجسد»، ولكن تدعشنا تقنيها الروائية.

وكما تقدمنا بقراءتها، هاتنا عظيمة خلق التلازمات التي تجعلنا أكثر اهتماماً وبهارة بالطريقة الفنية التي أحدثتها المؤلفة للأبطال الثلاثة في مواجهة البطل. ولأماكن وكل ما يتعلق بالأشياء.

ثم ذلك الطغلق المنظم بين الواقع القصصي وما يتخيل منه. في مراوحة بارعة بين الرواية الأولى عندما يكون البطل خالد هو الراوي، وما يليه من واقع البطلة (حياتاً) في «فوضى الحواس». عندما تكون هي الرواية لكليهما.

فتدبرنا المؤلفة، أن «حياتاً» هي مؤلفة رواية «ذاكرة الجسد»، وأن بطلةا «خالد بن طوبال» الذي جاءت على لسانه أحداث تلك الرواية ليس إلا شخصية (خيرية) يتقمصها بطلها الجديد هي «فوضى الحواس».

«أسمي خالد بن طوبال

أرد مذهباً

ARCHIVE

- خالد بن الوليد، ولكن

بشأنه

- أدري أنه اسم بطل روايتك... أعرف هذا ولكنه أيضا اسمي^{٣٤}.

هذا الخلط يدفعنا إلى الظن أن المؤلف قد أراد أن يؤكد أن الصورة المتخيلة في الرواية الأولى، تشعها الرواية الثانية. ونقول أيضا لنا إنها هي «حياة» هي كلها الروايتين.

يظهر الخلق في المرافعة بتميزه العالي في الأساطير الثلاثة الذين أوجدتهم الرواية. فالتسليم على التتالي رداء الشخصية (الحورية) في القصة القصيرة التي تؤلفها البطل ذاتها (حياة) والتي قبل أن تكتمل تتركها على قدر أحدهم (عبدالحق). تلك الشخصية بحدوث الظهور وخلاصته هي واقع البطل (حياة) وكان يمكن أن تمثل التطابق مع البطل (الحوري) للقصة القصيرة. ولكن شاء سوء طالع المصادفات أن الرواية (حياة) لم تترك به سوى مرتين في جزء من ساعة زمنية. وفي حيز محدود من المكان، كانت به على بعد قريبة منه، أولها هي عشة دار سينما، رأت فيها وجهه على ضوء شافت لولاعة سحائر وشمت بها عطرها، ذلك العطر الذي بقيت رائحته ملازمة لها لتستهدي بها لتمريره. فنقول: «يا لصق بي عطرك ويخترق حواسي حد إيهافي بعد ذلك أشيرا. أيام وجولة لن استدل عليها سوى بعطرها»^{٣٥}.

والم تسمع منه في ذلك المكان سوى كلمتين - فليمان - جنم - انضمامهما إلى علامات الاستدلال. تلك الكلمات التي استعملتها البطل في القصة القصيرة قبل أن نسمعها من رجل السينما (عبدالحق) في تلك العشة. ولما رأها معه الثالث، كان على صفحة جريدة تحمل صورته ونعته معه.

وهكذا أريج (عبدالحق) من الوجود قبل أن تعرف طبعه. ولكن بين لقائهما الأول والآخر. كان لقائهما الثاني معه بلباسه الأبيض في مطبخ منعزل راحت تبحث عنه فيه. وأنه ولم تعرفه. بل قلته الرجل الثاني الذي يعطيه بلباسه الأسود. فالتبس عليهما وقلت أنه رجل السينما. بعد أن شمت عطرها وسمعت منه الكلمتين انضمامهما. فأجبت بعد سماعهما منه أن المصادفات تلعب معها. اتقدم لها بطل قصتها (الحوري) واقفا يسعى في الحياة وتقول: «قطعا... ألقى بها في وجهي وكانت يرمي إليّ ببطلانة تعرفها»^{٣٦}. وهذا الرجل الذي التفت بكلمة واحدة من خاتمة الفرياء إلى الرجل للتشتم...^{٣٧}. مضاعفا إليهما كلمة السر الثالثة «كيف أنت» جاعلة من رائحة العطر والكلمات الثلاث مفاتيح الشخصية لبطل قصتها القصيرة الذي يسعى في الحياة الواقعية.

ثم لم تكف بذلك الالتباس بين ذلك الرجل الذي لم تعرف اسمه قط. وعبدالحق فالتبسهما معا. التباسا. شخصية ثالث. شخصية ذلك الرسام في رواية «ذاكرة الجسد». فلتسميها تقول: «هي الواقع كنت لا أستبق كراهيته لهذه الجسور. على رغم ما قاله أحبه مشايها لذلك الرسام الذي عرفته في الماضي... والذي كان مهووسا بها حد الجنون»^{٣٨}.

إن هذه القدرة الفنية على خلق الملامحات، اكتسبت القصص روعة. ربما لا تتمتع بها بالقدر نفسه إذا اقتصر الأمر على أحداثها المضمرة.

ولكن ما الذي يعنيه من هذا الأمر، لو لم يكن أريد أن يسجل إصعابي الشديد - فالذي يعنيه هو صورة الرجل سواء كانت «حبرية» أو «خبرية» لحبر كما شابت المؤلفة أن تفعل.

فلننظر فربما هي الصورة التي تشق عنها الكفائية، لرجل تريد أن تراه هي الواقع.

فبدلاً من الراوي خالد ذلك الذي أبدى ذلك الولد الشديد نحو البطلة (حيلا) المتعطفة كما بدت لنا في رواية «ذاكرة الجسد». جاءت البطلة مرة أخرى كراوية في رواية «فوضى الحواس» نروي لنا معبرة عن مكوناتها بصراحة شديدة. ومسجلة إعجابها بالوالد بطل روايتها. ذلك الذي انتحل اسم بطل الرواية الأولى هائلتمس الأمر على حياة وطنه «خالد».

ولكن يبدو لنا الاتهام واضحاً أعطته المؤلفة الصورة الرسومية نفسها في رواية «ذاكرة الجسد» حتى أنه بنوع الإعاطة نفسها. وحتى عمره أبقته المؤلفة على بيانه بعد خمسة أعوام من الفارق الزمني بين أحداث الروايتين. أبقته المؤلفة ليساً متعمداً كما أرادت أن تراه في حين الرواية الجديدة. «أحب الرجال في الأربعين»^{٣٤}.

إن فقد أحداثنا المؤلفة منذ بداية روايتها الثانية إلى صورة الرجل (خالد) بطل روايتها الأولى الصورة الوالدة المندمعة التي أرهقت غرورها. أعادتنا إلى جانب آخر من تلك الصورة. كما نحب وترغب أن تراه أيضاً. الرجل الغموض حلو الحكا. في الثقافة العالمية المالك لزمان اللغة الذي يكاد يكون هيلسواً في استماله لها.

إنه ذلك الرجل نفسه الذي أرادت أن يقول لها كل ما تريد أن تسمعه منه. وأجابته هي هذه الرواية لتقول له ما توقع أن يسمعه منها.

فل جعلت الحب ينتصر له في النهاية. فيتل ما استعصى عليه في الرواية الأولى. وأخيراً تكتشف البطلة هي ملامحات دقيقة أخرى ربما لا تلحظ. أن ذلك الذي يروي السواد والذي التفتت ذات مساء في مقهى منعزل ليس عبدالحق، ولا صديقها خالد. ولكنها تقيبه في حيز صورة الرجل الحبيب الذي يشبه ذلك النموذج عقلاً وقائياً. إنها «فوضى الحواس» حقا.

ولكن على الرغم من تلك الفوضى فقد عززت وأكدت ما أرادت في روايتها الأولى نموذج «الرجل المشتبه». كما جاء في رواية «ذاكرة الجسد». إنها الصورة الأكثر حضوراً ووضوحاً.

إن الصورة لم تتغير ولم تلتجديد. إلا أن البطل في رواية «فوضى الحواس» كثيراً الصمت بلغة الغموض. مما يوقعها في حيرة من أمره وأمرها «أحب أجيوتها». وأعترف أنني كثيراً ما لا أفهم ما يعنيه بالتعديد. كثيراً ما يبدو لي وكأنه يعدد نساء أخري عن رجل آخر. ولكنني أحب كل ما يقوله. ربما لأنني ما أطوذة بفوضه^{٣٥}.

إنّ فهي تعزز ما أولادته هي روايتها الأولى. وتضيف إليها صفات سلبية أخرى لديها.

ولكن هل هذا كل ما تريده المؤلفة، أم ثمة ما يغلبي بين تلافيف العمل التاريخي لوضعية المرأة التي يشدها إلى الوراء. والذي يبدو من تداعياتها أنها لم تستطع التخلص تماماً من صورة الرجل التاريخية، مما يوجد توحداً في الرؤية بين بعض الأحداث الروائية، حيث يبدو لنا واضحاً الجانب الآخر للصورة، أو ربما إحدى زواياها أو ما يحاذيها، إذ تعيد صورة الرجل التاريخية على استحياء مشوب بانفعال البطلة بالقوة عندما تحدثنا الرواية عن زوجها وهو في بذلته العسكرية - الرجل الرابع في حضور البطلة - فتثبت أحياناً لو أنه مارس الحب معي دون أن يطلع بذلك، فتجث له طرقتاً إلى جسدي بالقوة، فقد كنت يوماً ما خوّدة بقوته^(٣٤).

أما عن حنينها إلى حماية الأب، فتقول: «كنت أسنعين بأبي لأخفي رجلاً أحبه... فطالما جاني الرجال مثكربين فيه»^(٣٥).

أو تقول: «كنت أجد في تصرفه شيئاً من الأنوثة التي حرمت من سلطتها...»^(٣٦).

ثم لا تنسى تعزيز الجانب الطوفي للرجل باعتراضها الضمني باعتباره التكري عليها، الذي يمنحه التقوى دائماً، حيث تصنع نفسها هي موقف المتعلم من الحبيب فتقول إنها: «لا أعري كيف توصل الحديث إليه. وكل ما سترته سيستعلم بذلكه الحاد... ونظراته القويّة إلى الأشياء...»

- أريد أن أعلم منك تسميتهم من الحياء

- أنا ... أعلمك فلسفة الحياء، أنت أعلمني أمراً يستحيل أن أعلمك رؤوس الضلام فقط. نحن لا نتعلم الحياء من الآخرين، نتعلمها من خدوشنا ... ومن كل ما يغيث هذا أرضاً بعد سطوتنا ووقوتنا^(٣٧).

وتستعير البطلة في تضخيم نفسها - عندما تعطي الرجل مرتبة تعلم حتى على الحب فتقول: «الحب قضية محض نسائية لا تعني الرجال سوى بدرجات متفاوتة من الأهمية، بين صغرى أو كبريائين، أو عند إفلاس بنية الفضائيا الكبرى»^(٣٨).

«أمن هنا يأتي حزن النساء ... أعلم كل حيلة»^(٣٩).

فتلتحق عبارة الفضائيا الكبرى الخاصة بالرجل وحده، أما المرأة فليس لها إلا أن تعني بحواسها الأنثوية.

إنّ اعتراف يتطوي على المعنى نفسه وبالدرجة نفسها مع اختلاف مصيرون الكلمات عندما قالت كرايت في روايتها «عمر» صيف: «على الرغم من كونها أنثى إلا أنها تتمتع بشخصية قوية. وعندما قال موسى صبري في روايته «حدث النصف مئزة»: «إنّ الجانب الإيجابي في المسألة».

إنّ. فقد جربت المرأة من شخصيتها، وهي لا تعني سوى بأنوثتها، وأرغمت إلى الجانب السلبي بجملة فلم.

ما هم الثلاثة، الرجل والمرأتان، يمدون مثل هذه المعاني تكراراً لقرط ما رشح في وجدانهم من صور متعالية للرجل.

وهذا يجرنا إلى ملاحظتين:

الأولى: يتجاذب المؤلف متضادان.

معطيات العصر الحديث التي تتغير لصالح المرأة الآن، وتراجع في الصورة الهرقية كما تراها كوايت خوري، لتزججها صورة مثالية لرجل عاد التكاء يظفر له ما كان ينوء به من هيب جسدي.

ثم التفتي بقوة الرجل وكبريائه، تلك القوة التي تطربها فيما يبدو «لقد كنت دوماً مأخوذة بقوته»^{٣٢}، ولم التق قلبك برجل مثل - كيرلاء إلى هذا الحد^{٣٣}.

هذان المتضادان يعملان معنا صراوحة بين مواقفها، لرضنها في الجمع بينهما، والملاحظة الثانية: إنها لا تكتفي ببطل واحد للقصة في مواجهة البطلة كما هي العادة، أي أن الحب يأخذ

بمذا واحداً يسير به إلى نهايته إلى أن يكسره متغير آخر. ففي رواية «ذاكرة الجسد» كلنا اثنين - خالد وإياد - أما في «مجنون الحواس» فقد رأيتهم واحداً - خالد - الذي انتحل اسمه.

وعبد الحق - غير الزوج الذي لا يحسب على علاقات الحب.

نسمعها تقول: «أحب قصص الحب ثلاثية الأطراف»^{٣٤}.

ماذا ترى وراء ذلك؟ هل ثمة انتقام غير متعمد يكتف عن ردود أفعال وجدانية، لوضع المرأة عندما يتركها الرجل بوحلة ثانية وخير البعد لا يتقوى.

ARCTIC

خطا التوازي الثالث

دال خليفة ودينا وداشيرة الهادي البعيدة

في رواية «دينا» كما في رواية «ديلة» واحدة. كان العنوان مؤلفاً

ومطابقاً في التعبير عن المضمون، ولكن في كليهما رسعت لنا المؤلف

صورة للرجل بطريقة مختلفة مطلقة في الشكل، وليس في الهندسولوجية المضمون، فالمرأة في الشام أكثر تحرراً في التعبير عن مشاعرها، على الرغم من أنها في زمن أبعد قدماً من الزمن الذي

عبرت فيه المرأة الخليجية عن تلك الصورة.

ولذا فإن الرؤية بين المؤلفين تكاد تكون مطوية بحسب جريان الزمن، ولهذا فإن الصورة في النموذج الخليجي تكاد تكون باهتة، فالكاتبة حيلة ومنحرجة من ذكر الحب وكأنها تريد

أن تبرئ نفسها من معرفة هذا النوع من الشاعرة، وقد عبرت دلال خليفة عن هذا المضمون بطريقة الخاصة، حين كتبت: «كل ما في الروايات والأفلام يدل على أن هناك شيئاً اسمه

الحب، وهي تحب أن تكتب قصائد كثيرة معظمها في هذا الحب الذي لا تعرف كنهه، ولكنه يدل على وجوده ورغبتها في أن يكتمل وجودها الإنساني بأثر تحبه، ولكن بما أنه لم يكن ثمة

من تحبه فقد اختلس حياها منذ الحداثة حببها له صفات ولكن ليس له ملامح محددة، إذ

إنها تتغير بتغير رؤيتها للعالم، تلك القصائد تكتبها لذلك الإنسان الذي ليس له وجه خاص، طوله وحجمه وميئته العامة لا تتغير، ولكن ملامحه غير واضحة على الإطلاق. إذا انضمت العينان والأذن بعض القدم والأذن... وإذا انضمت الشفتان ضاعت العينان، ولكنها تستطيع أن تتماشى مع هذه الصورة المبهمة وتستطيع أن تكتب لها شعرا، وتحفظ به في الصندوق المحيل إلى أن يظهر صاحبها المجهول¹³⁴.

بعد تلك الصورة المبهمة، يأتي اللقاء المخرج.

وعلى الرغم من أنه ليس إلا مجرد لقاء عابر، إلا أن البطلة (هند) المصروعة بسبب مفالات التفاهيل الخفيفة، رأت في تلك المصادفة أهمية كبرى رأتها القمر، كيف لا وقد مضى وقت طويل وهي تحب صورة مبهمه، ولذا تأول صورة عرضت عليها بنت عليها أمالا عراضا.

في ذلك اللقاء العابر الذي جاء بمقتضى رحلة مرسية لأحد المصانع، رأت ماجد، قد يكون مشابها لما تريده في أحلامها، أو ربما هو محظوظ، ولكن لا بد أن يكون هو الرجل الذي بنت عليه تلك الأمال. إذ أن تكون في موقع اختيار مطلقا، ولذا لم تطيح الفرصة لتحقيق الحلم بأن يكون هو ذلك الرجل الخفي للامح، فها هي قد التزمت به في التو واللحظة، وأعجبها من دون نقاش مع ذاتها، وهررا أرادت أن تكون في بؤرة اهتمامه، فهي قد لا ترى رجلا آخر لذة طويلة. وعندما أحاطته بسور من الأبطال.

أرادت أن يبدو شكلها في موقع إرساء وحظيت من غلة اهتمامه بها وتركيزه عليها أن لا يكون من موقع اهتمام حقيقي، فعاد على لسان الراوي ممنوا عما بهاجها «وفجأة شعرت (هند) بالمخرج عندما رأت (ماجد) يكلمها وتلفتت لو أنها لم تنس حذاء الرياضة الذي تحتفظ به في المدرسة واليسه للمشي في أوقات الفراغ... ولكن كان الأمر مختلفا خاصة بجانب صديقتها التي لا تخلع حذاءها الأثيل أبدا في المدرسة، والتي جددت زينتها قبل أن تتركب الباس... لم تنظر (هند) إلى قدميها لتتذكر الحذاء، ولكنها شعرت فجأة بهما وهما تزهضان كبطنتي كسوفتين في شروتي الحذاء القبيح المصنوع من القماش الأبيض والخطاط، وشعرت بحرارة الخجل تحتاج وجهها، كما شعرت بأنها ليست جميلة وأنها ليست مكتملة الأنوثة كصديقتها، وعندما لاحظت أنه يكلمها هي ويوجه إليها اهتمامه بدلا من سارة مدرسة العلوم عززت ذلك إلى أنه يفتش على نفسه من الفتاة، وعندما تحرك الباس عاكفا إلى المدرسة شعرت بأن في لقاؤهما شيئا مثيرا، وشعرت برغبة مبهمه في أن يجسما به الزمان في مكان آخر تستطيع فيه أن تسأله لماذا أحمل صديقتها الكعكة الزينة وركز عليها¹³⁵.

ثم ها هي تستعيد ذكرى المصادفة للرحلة الدراسية، كان ثمة لغة في العيون جرت بين عيني الرواية لؤكدها البطلة على لسان الراوي الخفي نهاية عن البطال، بالحديث التالي: «من أشد أحب أن أعرف تلك الأشياء كثيرة، بل كل شيء... كل ما عليك بشئ فضولي بشدة... ولكنني

تأليف المرحوم د. منير حبيب الأحمد في حياته المرحوم والرحمة

أسأل من أنت، وكأني لا أعرفك، مع أنني أشعر بأنني أعرفك منذ زمن بعيد، لا بد أنني أعرفك وإلا لما شعرت بكل هذه الألفة تحوكم. وهذا الانجذاب الذي لا قيل لي به... أؤكد أجزم أننا حتماً رأينا بعضنا كثيراً في القاصي حتى أصبحنا بألف أصدافاً الأخر، بل أؤكد أجزم أننا لا بد رأينا بعضنا بعضاً منذ الطفولة الأولى.

لا بد أننا كنا في روضة أطفال واحدة بل وفي صف واحد، أننا لعبنا سوياً وضحكنا معاً مرات عديدة.

لقد لعبنا «الخشيبة»، وكنت أستطيع أن أجدهم بسهولة أينما اختبأت...^{١٣٦}

إلى أن يقول الراوي عن البطلة «كانت الألفة غريبة جداً مع أنها لا تظن أنها رأت ذلك الإنسان من قبل، ومن أجل حديث العيون ذلك تغيرت الصورة الضعيفة التي تحسب ذهنها عن رجلها المستقبلي. أو بالأحرى تطورت... أصبح لها وجه محدد وجه ذلك الشخص النحيف، شبه غريب ومخجل، لأنها لم تره إلا مرة واحدة من تلكه أنها لن تتكرر... وإن نعت أن تتكرر»^{١٣٧}.

وهكذا نرى القراء الطامسة إلى صورة الرجل يقدروا إحساسها مكتسباً بغيره. يقول الراوي «لم ها هي توارى خلف كنف زميلتها، وتحاول الاستماع إلى ما يقول بمسبها الخجولتين، هل هذا خجل أم إحساس مبالغ فيه بوجود رجل على مقربة منها؟ لماذا هذا الإحساس المبالغ بوجوده، أتم ترو رجلاً من قبل؟»^{١٣٨}.

من الواضح أن هذا يربطنا أن حياة البطلة خلوصاً لنقاط الخشبية، بل تكاد تكون راحة روثنية إلا من أحداث بسيطة قد تضر هي أكتنيمات التفكحة ولا يخص بها، إلا أن البطلة (هنا) يستثير خيالها الملتزم أقل حاجة من الحياة. إنها صورة الرجل الشحيحة المصورة النال، ولذا فإنها ترى تلك الحوادث مشيرة، بل إنها «مهرجان احتفالي».

استمعت البطلة في خيالها إلى مناجاة البطل «العلمين يا هند بم أشبه الدنيا؟ إنها مهرجان احتفالي تشترك فيه الأهم والليالي... دنياها هذه مهرجان احتفالي كبير من الأحداث... الفاضة... تنوع هذه الأحداث يجعلني أراها مهرجاناً كبيراً لا ينهي...»^{١٣٩}.

وبواضح أيضاً أن البطلة لم تخطر الصورة ببعض إرادتها، لقد فرضتها عليها المصادفات التي جاءت بها الظروف، فلو أن تلك الرحلة الدراسية لما عرفتته، ولو كان غيره متواجداً في المكان نفسه لكان هو الحبيب المذموم.

وبما أن الحال هكذا، وهو من دون ريب انعكس لما تريد المؤلف من شرح لطبيعة الحياة الخشبية، واعتداد لما يستشعره «هند» من شوق إلى صورة الرجل، وما تتمنى من لقاء انتباهه، وقد عبر الراوي عن تلك الرغبة «ساجد أيضاً شعر بأنه يحب أن يلقاها بشكل ما، هي المستقبل، لقد سكنت مطيلته بخديها الموردين وبإسماها العذبة الدائمة وثقلتها وبخديها المسروع من القماش والمطاط، لقد بدت أكثر انتماء للأرض من زميلتها»^{١٤٠}.

والإحساس البطلة المكثف بعفويتها. يقول الراوي: لمصنف حالتها هي نظر القبط أيضا مبررة كالأطفال... انجذب إليها كثيرا. شيء ما فيها يفرتها إلى الطبيعة ومن ثم إلى نفسه^(١٣). هل هذا ما ترويده المرأة في بقعة من وطننا العربي. من صورة لها هي نظر الرجل العربي، أو هي تعكس الصورة التي يريدها الرجل العربي للمرأة في تلك البقعة ولكن ماذا عن صورته اللبقة، وهي أساس البحث إذا نظرنا إلى الواقع المحض، الذي تعكسه التروى الفنية. نرى أن الاختيار عسير على التحقيق، ولذا غالبا ما تكون الصورة مبهمه غير واضحة. ومن أجل ذلك ينطبق عليها التكل إن «الوجود من الوجود».

وإذا عدنا إلى مسار الرواية، فسوف نرى أن كل ما جرى بعد ذلك اعتمد على المصادقات العربية لصور الواقع العاطفية، أو عدم جواز الرواية الخليجية للحدث عن اللقاء العاطفي بين الرجل والمرأة، حتى إن كان يحدث في الواقع أحيانا، فنحننا الزائلة أن لا قبل لأرقام الهواتف لتعريف العرفة، ولا تحديد المقامات بناء على مزايع مسبقة، فمصور الفتاة العاطفي مبني على المصادقة وحدها. هي أثناء سير الزور تزي عريته الخضراء شستوبه لونها ولا تعرف صاحبها، ثم تكتشف صاحبها في تلك اللحظة المرسية.

ومصادقة خامسة، حيث كان لقاء آخر بين (هند) و(ماجد) في المائزاد، في رحلة أخرى إلى دولة أخرى (الإمارات العربية)، عندما طرقت البطلة «هند» زبارة جاراتها. وفوروت أخت «ماجد» التسوق في العزلة نفسها مصحبة أخوها «ماجد» وابنتها، وحتى إلتطافه بالوظيفة في الشركة التي يعمل بها أخو «هند». جاء مصادقة للتوق المعلقة بين الحبيب والأخ لتتخذ هذه المعلقة قصة الحب المبهمة.

ولكن في النهاية جاءت المصادقة مع القدر. فتقدم الحب ليخطب محبوبته بناء على ما رقبته تلك المصادقات من خطوط السير نحو النهاية السعيدة. فخطبت البطلة إن تحب على الطريقة التقليدية.

لئن ليس من حق الفتاة، حتى إن كانت على درجة عالية من الثقافة، أن يكون لها شأن في حياتها العاطفية، وهذا يعود إلى ما هو متاح من رسم صور للسير غير واضحة الملامح، تعتمد بصورة أساسية، على الإجابات المصادقات في وهبها لها.

وليت الأمر يقتصر على ذلك فهي المعلقة هذه يواجهها الجانب الآخر من الصورة، متعلقة هي صورة الرجل العربي القوي المتصلب الذي لا يتازع في قراراته على المرأة العربية، إنها صورة الأب ذي السطوة، الموجودة دوما في ضمير المرأة العربية، تعود مرة أخرى في صورة أكثر غشا مما هي عليه في الشام كما زودتنا بها كوليت خوري. عندما يعتمد ذلك الأب على التفريق بين الأخت المستسلمة (هند) وزوجها الذي لم يدخل بها بعد (ماجد) لا تشبه إلا لأنه اكتشف أنه رافض من أب ماجد عندما خطب عمته في زمن مضى.

طائفة العور في متون تاريخ الأجداد التي تأنس للحراء والحرارة

«تشكل ضلالتهم ذاكته أمام عيني (هند)، ولكن والدها التشنج بريد الورقة»^(١٢٦)، «هل يعلم الوالد ما فعل بابنته»^(١٢٧).

«هل (ماجد) لا يستوعب الطلاق يتانا ولا يتخيل الحياة القادمة من دون (هند)؟ كيف وقد وصل منها إلى مرحلة الانحياز الأكبر، المرحلة التي لا تراجع في الحب بعدها»^(١٢٨).

ولكي تظهر صورة الرجل العربي في قصته ونفسته في منطقة خرجت حديثاً من القطف البدوي، فترينا المؤلفة أيا «هند» كيف كان يرفض توصلات طبيعته السابقة، عندما رجعت إليه على كرميها المتحركة ضارعة متوسلة لرجوعه أن يبقى على زواج أبنته من ابن أخيها.

وهنا تتحار «هند» مرعوبة إلى جانب والدها طائفة مستسلمة، ويعلم الزوج الطلاق، فتتكرر صورة الأب الضعيف، تلك التي رسمتها كوايت خوري في بقعة أخرى وهي زمن مختلف.

وأهسا نوب لنا المؤلفة طاعة البطلة العمياء عندما نطأ على جراحها النازفة، وترفض التمرد على والدها، يحدث ذلك عندما تحاول صديقتها التدخل الرأب الصدع، فتقول «هند» معاندة لصديقتها ومناصرة لأبيها:

«برديني! ليس هو بكنهه والا نكيف البري»^(١٢٩)، ثم تستسلم لأعرافها من دون أن تحرك ساكناً، «وها هي الأيام خلابة مرة أخرى لا أحداث حسيلة، لا أخبار سارة أو مسيئة على الإطلاق»^(١٣٠)، إذن تكون الصورة في وضوح على عندما ترينا سطوة الأب، ولكنها غائمة تقع خلف غلالة سمكة من التفكير الضاربة عندما تسبح النازفة حديثها عن الحبيب.

أما بالنسبة إلى ما يخصها في الصورة الحصة، فقد أختبت صورة البطال الهزلي، بل إنه نحيف البنية «يمدو يشاربيه الزميرين كأنه حدث في التسمية بشدة من العمر»^(١٣١)، واستعاض عن القوة العضلية بالقوة الفكرية، إذن من المهم أن يمتلك مثلاً مصغراً بالدراسة «طريج جامعة لندن في علوم البيئة ولي اهتمامات في علم الحاسوب واهتمامات ثالثة»^(١٣٢)، «والديولوجيات القصيرة في أشياء أخرى»^(١٣٣).

ولكن ماذا عما تريد في نظرتك إليها، نستمع إلى ما ينفث من هذه الثعالي بالترتيب، عند قول «ماجد» الرومانسي.

«... كل الأشياء عناصر تدور حول محور واحد هو «هند» الفتاة التي كلت عن الجري في الغابات خلف الغزلان، وأصبحت واقفاً جميلاً أكثر جذوبة من الحظمة»^(١٣٤).

«لم أصارع نفسي قط كما صارعها لأنتصر لحبلك، لزهرة البراري الأليفة التي فلتتها في طلولتي، فمادت إلي بها «كها» وشذاعا الرقيق في شكل آخر أكثر سحرًا»^(١٣٥).

«وفي لحظات الثيرة استسلم لخطر الراحة، إذ تحرر من كل جزئيات جسمه وتركها تسبح في ربح مسكر، وبقي هو مستسلماً للذة التحرر الأسرة يعيشها من قمة رأسه حتى أخمص قدميه أمام أجمل منظر أنجبته الطبيعة، وجه «هند» المتضخم»^(١٣٦).

وكما هي كل الروايات، وهي الواقع أيضاً، لم تكن المرأة محور الرجل، فالتقطة المركزية بينهما، والتي لنقل عليها الطوفان منذ القدم لا تزال محور اهتمام بين المرأة والرجل حتى الآن، وهي مفهومة من جانب الرجل، فهو لا يريد أن يفقد شيئاً من ثأله في نظر المرأة حتى إن تقدمت به السن - ولكن لماذا وصفت المرأة بذلك؟ هل لأنها ليس لديها جهاز الرضخ، أو لأنها كانت ترضى بكل الفاهيم التي يقدمها الرجل، أو لأن صورة الأب تتعكك وجدانها على الدوام؟ فالرجل وإن شاخ فهذا لا يعنيه، فكما يقول المثل الشعبي «صبي الرجل في جيبه» أي فيما لم يمتلكه من ثوب - فتأبون غير مسجل - براقة اختراعه يهد الرجل، إذن هذه أمنية أخرى لحفظها المرأة له من دون أن تفري.

ولنستمع إلى البطلة «هند» وهي تقول لزميلاتها المدرسات «تري أن الزوج الفاسد يجب أن يكبر زوجته بخمسة عشر عاماً على أقل تقدير، فإن لم يكن فخمسة أعوام ولا تنازل بعد هذا»^(١٢).

ولكن في روايتها هذه، ضمن الزمن على البطلة بهذه الرغبة الأظهرة فيكون أكبر منها بساعتين، بساعتين فخمسة، المهم أن يكون أكبر منها ولو ساعتين، لنستمع لحالة البطلة وهي تعلم بهذه الحقيقة، «وضحك كثيراً وضحك معها، ككأن يشعر ببحة شديدة لأنها تضحك معه، وكانت تشعر بسعادة غامرة لأنه يكبرها بساعتين، كانت قد قررت ألا تفكر في إيمان بأقل من خمس عشرة سنة، ولكن يمكن التناقص في خمس عشرة سنة إلا ساعتين، ما يزال قرارها محفوظاً التكاملاً»^(١٣).

وبما أن البطلة ليس لها منافع من الخيارات، وصيت بهذا الطريق الضيق.

وبصورة أخرى مختلفة عن ركوع الحبيب في رواية «ذاكرة الجسد»، رواية البطلة «هند» كيف تعلم بصورة الحبيب الرافع، هي في الطياء وهو مدقون في التراب ترفعه بمحبتها لها، لتضيق معها على قدم المساواة.

«كما في الأسطورة من الفج العميل فيلنزع سيف القدر من الصخور، تأتي الفتاة الأسطورة فتسرع على تلك الكفة التي أعيت الدنيا... تلك الكفة اللطافاة التي تأتي الهبوط... الكفة تتزحزح، تبدأ في الهبوط من عليها، لا تعود تطول السماء، لا تعود معلقة في الجو البعيد، لا تعود عالية.

الكفة الأخرى المتدفقة في التراب من سجون تشهراته ها هي أخذة في الانزلاق، رحلة المتاعبات للتضائل وتكميلي حتى تختفي.

الميزان الآن مستقيم و«هند» وماجد كل منهما في كفة طول المصطح»^(١٤).

على الرغم من أن صورة الرجل غير منتقاة وقد فرضتها المصادفة، فإن الزاوية نسر على أن يكون الرجل المطلوب متلفاً رومانسياً في سن الكهولة الحبيبة، وقد تطلعت تماماً عن مطلب القوة الجسدية، وبعدت عن صورة الأب الذي لا يحتمل في تحكمه.

أشعة البرام الجديدة

تصبح التعبير الكبير الذي طرأ على صورة الرجل في هذه الرواية في ما شتغبه المرأة الحديثة. بعد أن تلتج وعيها المعرفي، فرسعت المؤلف صورة لرجل متعطر في أصابعه، وليس لرجل مثقف في أوراقه فحسب، ونأت عن رجال يحملون الأوراق بأيديهم ويكتسبون الهدايا في عقولهم. وبما أنها لم تستطع التواصل مع رجل من منطقتها يحق لها هذا الطموح شديد الصعوبة، فقد اختارته رجلاً غير عربي. تلذذ من خلاله إلى الصورة المطلوبة، أو حتى تشرح من خلاله ما تلاقيه المرأة العربية من عنت التقاليد، فاختارته أوروبياً لكي تسقط عليه ما تريد من آمالها في الرجل «المشتهي».

بطلتنا لهذه الرواية شاب بريطاني (دونالد) التفتت به بطلتنا (نورة) أثناء دراسة الماجستير هناك، فأنجبت وأصبحها كل ما فيه شكلاً وموضوعاً، وأبانت لنا ما أبانت من تداخله بها. ولكن عندما عرض عليها الزواج رفضت، ولم يكن الرفض من عدم رغبة فيه، ولم يكن من احتشاح فيما تلذذته منه من موقفه، فهي ترفض في أن تعظم العواجل، وتعلم بالحرية والاتصال. وتعلم أنه قول غرامها به تستطيع عن طريقه أن تحقق ما يهن لها من طموح.

ولكنها بأسورة وقهدها ما أنشد بكل رسلها، فلا تستطيع الانفلات، فما هي تسمح من زميلاتها العربية ما يصدمها عندما يصرح لها بما يخالعها، فكانت أشك أعلى من ذلك... ثم من هذا الذي تشعرون منه إلى بيت أهله، هذا الإنحيزي، هل هو من أهلك؟ - تعلمين أنه صديق منذ مدة.

- استغفر الله لا صداقة بين رجل وامرأة...⁽¹⁾

«أظن أنك تهورت يا (نورة)، أثر هيك البقاء هنا فأصبحت طائشة... الدراسة لا تصلح إلا لمن يستطيعون مقاومة كل المغريات»⁽²⁾.

وقول مؤنية نفسها «ولم أكن بحاجة إلى سماع ذلك الكلام، فقد كان مثله يشرد في نفسي بين القينة والفينة، ولكني كنت أزع بكل شيء جانبا، وأغوص في أوراقي ومراجعي. وعندما أرفع رأسي... أرى دونالد» أمامي... فتطأ تلك الأفكار المثالية من رأسي حتى إشعار آخر، وأهرق لتفسي أن من حق كل إنسان أن يكون له بيت (جدة)⁽³⁾» تأتي إليه متى ضاقت به الدنيا...⁽⁴⁾.

وتعود إلى ديارها، بعد أن تقدم مشاعرها صحبة على مذابح التقاليد، وتحس في نفسها شرباً، لم تستطع أن تداري قهقهته، وهو لم يستطع أن يلتزم من لقاء نفسه. فعاشت التناقض بمجعل تفاصيله، فلبست الثوب الخشن الذي لم يعد مفصلاً على قياسها، فقد ضاقت خفافه عليها، بعد أن ملكك العلم وفُتحت أمامها أبواب المعرفة وراقت الفشاوة عن عينيها.

فتقول بحسرة «كنت أحاول أن أنجز أشياء كثيرة، وأشغل نفسي بأمر لا يحصر لها لأسد كل فترة في مخيلتي يمكن استغلالها في شكك أشياء كنت أحاول عدم تذكرها ولكن هيئات»³⁷⁷. وعندها ترون في أنثى مقاطع من حوارها مع الحبيب الجديد. وهذا هي تصددها رغم أنها «أن يني وبينك حاجزا عاليا، وأشعر بأنني عرس مجبور لا أستطيع قهر الحواجز الشديدة العلو. غيرد

- بل أنك عرس مجبور في عالم العواويل والسفن القشتالية»³⁷⁸.

ومع كل الانشغال الذي يستشعره في نفسها، وعلى الرغم من عدم تفاعلها مع بيتها التي تشدها، وأيضا لاستحالة اصلاح المرأة العربية من تاريخها، نجد البطلة تنسج بين الحب باختيار عرس، فنستمع إلى مناجاتها:

... وما كنت لأستطيع أن أقول أن اسم زوجي (موتالد)، ستكون فضيحة. وإن وافق والدي الجنون وهو يراي وجهه من الناس، وقد لا يحتمل هذه (الفضيحة). وقد لا تحتملها أسرني ومعارفي... هناك خطوط خافتة ترسم أمانا ثمعد سافر مثل، وكثيرا ما تنصير علينا»³⁷⁹. ثم تلعب قاتلة -ولحن في البحار الشامية ضحت من فضاء المراسي ذات الرمال الذهبية... ولكن قيل أن نعط الرجال نسمع أصواتا بعيدة تهللنا، هذه ليست مراسيكم... ليست مراسيكم، فليمر ثانيا... تمنح ما تنفثة إلى الحب إلى المراسي التي استملنا بدفئها واحتوتها شطانها الخالية. وأصبنا برمالها الذهبية وأجودتها بطورها ولكننا لا تعود إليها أبدا... إنها ليست مراسينا»³⁸⁰.

ولكن ماذا كانت الشهية بعد عودتها من الحبيب يعني حتى وبعد تلك التضحية الكبرى، لبحث في بيتها رجلا من الستون تجاها وألما يدينها لرفضها العديد من الخطابات من أبناء بلدها. ما هي لعبز عن تلك الفترة في معاصرة مع أختها منطوت إلى فاطمة كما تنظر إلى بضاعة هاسدة، وقالت يجب أن تكوني واقعية يا (نور)... هل تتوكلين أفضل منه في هذه السن. ألا تعلمين أنك أصبحت في الثامنة والعشرين. أي أنك ائترت كثيرا من الثلاثين. وكان كلامها سعة على وجهي»³⁸¹.

«إنهم يروني شيئا قليل القيمة لأنهم لا يقيمون المرأة بعلمها وعقلها، لذلك فهي تظل رخيصة إذا لم تجد من يستطيع الزواج به. ويرون أنني وأهمة، هل يظنون أن شمسكي بذكورة الزواج المناسب يعني أنني أريد زوجا أحبها إنهم مخطئون إذ يظنون ذلك. هالتاسب هو من أعرف أن أتخطب معه، أما الاستعصام التام والحب فتلك رفاعة لا أشرح إليها. ولكنهم في النهاية معذرون مهم لا يظنون أنني صنعت نفسي. وتنازلت عن مثال هذه الرفاعية... من أجلهم. هم من أجل من يروني الآن فأكفه على وشك أن تفسد. ويجب أن نلقى إلى أقرب مطلق يظنر إليها»³⁸².

وهي النهاية توضح إلى الواقع وتزوج رجلاً أقل منها درجة علمية، ولا تحبه، ولكنها تتعاش معه، وحتى ذلك لم تنس كيف ترسم لنا صور الزوج، الصورة الثانية التي تريدنا، درست لنا صورة لرجل طامعة مريضة سلطت لها القيادة منذ البدء، أي أنها بعد أن خسرت الحب عليها أن تكسب الحرب.

إن طموحاً كبيراً في صورة الرجل المراد، فهو ليس تلك الصورة الشعشعية كما يقدمها لنا الرجل في رواياته، ولا تلك التي تتصف بالقوة الهرقية كما تريد كوايت خوري، فما هي أولاً، أحلام مستغانمي تريها البطل (الأعصاب) العاجز عن خدمة نفسه كما ينبغي، ولكنه عسري في عدة مناح فنية.

أما دلال خليفة فقد اختلفت لديها الصورة الهرقية، فبطلها في رواية «ديانا» ضعيف البنية حتى أنها توهمت أنه شاب صغير في الثامنة عشرة، ولكنه يملك من المعرفة ما تريدنا فيه. والصورة الثانية التي أعطتها إياها هي رواية «شجار البواري البعيدة» عن الفتي «دونالد» الذي أسقطت عليه كل ما تريد من صورة الرجل الموضح، المثقف، جدا المرح للتدليل، الذي يحترم وحيات الطرف الآخر، ومن الممكن أن تعيش معه واقع الحضارة المتأخرة له، إلا أن الموروث الثقافي الذي تعيشه ويسري في دمها، يبلدها ويمنعها من التخطو.

وتقول عن تلك الفترة وأصبحت نفسها بالشجرة البرية التي غاب عنها طعم الرجل العربي، أيشنها؟ ولم يكن أعلم آنذاك أنني في فترة طفولتي (الكردي) قد كتبت أفرد الشجرة الوحشية الممتدة بلا حدود، وتركبتها على حافة بحيرة للسر الأتلي والأخيرة وأخذت أتلو، وهناك ما زالت أتلو. ولكنني في هذه المرة لا أتلو في قارب على سطح بحيرة محدودة الامتداد مع إنسان حمل معي جزءاً من مسؤولياتي وهو سميد به، وإنما على سطح حضم غليل بلا حدود صربية... الأمواج القاهرة تحملي بعيداً بعيداً إلى وسط البحر، إلى مناطق ساحرة تعني الإبحار إليها، ولكنني الآن أشعر بأنني أريد العودة إلى الشيطان القاسوة الهائلة، أقاوم الأمواج العالية وأسبح إلى الشاطئ، أقرب منه... أكاد أرى أضواء البر هناك وأسمع صخب الحياة الإنسانية قريباً، وأكاد أوقن بالتوصل، ولكن تيارات قوية ما تقنا تردني إلى الخلف بعيداً عن الشيطان الحنون، ولكنني أقاوم، ولكنها أيضاً تقاوم...¹¹⁴

إن زواجها بحال فيها بعد، ذلك على أن المرأة العربية والخليجية على وجه الخصوص، ليست في موقع تحسد عليه في غالب الأحيان، وأنها غالباً لا خيار أمامها، فكما هي رواية «ديانا» عليها أن ترضخ لما هو متاح.

وهي مقابل ذلك، بينت لنا المؤلف مشاعر ارتياح منيرة، بأن تكون مركز قوة في إدارة حياتها الزوجية فهي الجانب الإيجابي، وإن مما يسرها أن يكون الرجل تحت حمايتها العملية، ولذلك أخذت البطل دور البطل مرصاً وبمشاركة منه.

ولكن كأن تاريخ المرأة العربية لعنة عليها. فهي النهاية لتراجيع «مورة» عما هي فيه من الإنسداد بدقة حياتها، نراها هي النهاية لهزم نفسها، وتعلن لو أنها تتخطى عن دورها، أو كأنها تبين بأنها عدلت إلى التلاطم مجددا مع جدورها، وما عليها أخيرا سوى الاستسلام. فهي شجرة برية غير مثقبة الخشب، وعما ليس لها.

لنسمعها وهي تسلم مقود السفينة، بحاجة إلى خطوة ملي، خطوة أتجاوز بها تراكبات السنين الماضية. أتجاوز فيها دوري الذي لم أجرب غيره. أتجاوز فيها أسطورة المرأة العملاقة. حاولت أن انهض لأبدأ الخطوة الأولى فوجدت نفسي عاجزة عن أن ألتازل عن المرأة القوية¹³³. ولكن هي النهاية ترى أنها هي غير مكانها، وأن خلفها أيضا هي غير مكانه. وربما كان خالد زوجا ممتازا لا عيب فيه سوى أنني شجرة برية نمت بحيث لا يستطيع استئناسها إلا شخص طارئ يحبه لي وطارئ يحبي له... اليوم أصبح كل شيء يشير إلى ميلاد أمل بأن الأشياء ستغير إن أنا حاولت وفقت بخطوة¹³⁴.

وهكذا نمود من حيث ابتدأت، فقد هرعت المرأة العربية إلى تسليم مقودها إلى الرجل العربي مجددا، بعد أن أعياها الواقع المظلم. والشر الكثير من الإعدام في نهاية هذه التوازنات.

والدور عند النور والرواية: لغة المبدأ، ومعجزة الصمت

هي المزيد من خطوط الظلال الدائكة التي تعميها المرأة العربية سوف تلتقطها في الخط الخاص من الخطوط المتوازية لصورة الرجل في ذهنه. كما تجسدها في هذه الرواية التي تتبع المواقف فيها معطى جديدا يتواءم مع ما هو موجود من تيارات أصولية تمنح بها منطقتنا العربية. فقد نرحب بمرأة إلى جانب مهم من القطاع المجتمعي العربي، وقدّم لنا شيئا مختلفا، لعل الكتّاب يسمعون ما يجري داخل ذلك القطاع. ولكن المؤلف تناولته من زاويته ومنظوره الخاصين، اللذين امتزجا مع رؤى يحاول إثبات أنه يطالعها.

وحاول أيضا في غالب الأحيان أن يوحي لنا بأنه لا ينقل لنا صورة من داخله، بل ينقل لنا صورة مطبوعة في أذهان الناس الآخرين. وأنه في الغالب غير متعاطف معها، أو لم تأت نهاية الحكاية مناصرة التوجهات البطل.

لقد استمرعنا لنا المواقف صورة الرجل الأصولي أمام نفسه، تلك الصورة الأكثر شاعة في مواجهة المرأة العربية، ولكن على الرغم من ذلك يراة لهذه الصورة أن تجد مستقرا لها في وعيها وضميرها، ولا بد أن يكون ذلك بسبب توفيقية معها. تجري باستعمال الإزهاق الفكري الحصول على كسب فسري يستهدف وضاعا، ومن ثم إقناعها بتحميم نفسها وقصر دورها في الحياة على التبعية للرجل.

بدأت الرواية عندما تحقق صيغتيان شاذتان للعمل في صحيفة يومية، البطل اللتين (والبد) والصحافية الشابة الليبرالية (منال). وأوضح لنا المؤلف أنهما على طرفي نقيض في توجهاتهما الفكرية وأسلوبهما في تناول الحياة.

تطبيقات الموروث في حوارات الأجيال الروائية للمرأة والرجل

يقول الراوي: «وليد، منذ نعومة أظفاره، عاش تربية صارمة، ملتزماً بالعبادات والتقاليد، تربى في منزل محافظ، وبهدت صورة والده ذلك الرجل الشقي الصارم الذي يحيى متى يقول «نعم» ومتى يقول «لا».. لا تهاون في أمور كثيرة، فهو سيد المنزل وكل القرارات تصدر من قبله، كان هو قائد الأسرة... حتى أن وليد، جعله ملهمه في صلاية التوقُّف أمام المبلد...»^(١١٤).

ويقول الراوي في امتداح وليد على لسان أحد الشخصيات: «وليد له ميالون في الحياة لا يحسد عليها - وهو قباذي من الدرجة الأولى وكان من القميين في نراسته - وكان مصوا في اتحاد الطلبة ممثلاً للقاتلة الانتحالية... وملتزماً مع أحد التنظيمات ذات التتار الديني»^(١١٥).

ثم يحدثنا عن رؤى «وليد» حول منطقتة فيقول: «ويذكر وليد والده عندما يدخل المنزل يدخله كالأسد المصور وأوامره مستجابة من والدته»^(١١٦). ويذكر قوله: «الحرمة سالها إلا العين الحمراء»^(١١٧).

إذن عزلة البطل (وليد) كانت فتاجاً لخط فكري سائد اتخذ من عمد وبوعي، أو انهماك السباق تاريخي مستمر. حتى بدا كأنه أمر بدعي لا يحتاج إلى تفكير. هذا هو الانطباع عن البطل الذي أراد أن المؤلف، وتوضح منطلقات الأفكار لهذا الشاب القميين بعد أن رأينا خلفيته التاريخية، برؤية توحيداته الفكرية التي قادته إليها تلك الخلفية.

وبما أن المرأة كما تبدو، هي الهدف الرئيس لعارضة الفكر الديني من قبل أولئك المزمعين، نسمعه يقول لأحد أصدقائه: «وهو يتذكر معاً يواظبه في مجتمع الصعيقة...» ثم عليه وحده شعرها طائر ولايته ملايل... أنه يفتقر عليها... هذه المؤلف أشلون تالجهها»^(١١٨).

ويبدو لنا تقوُّره من المرأة عندما يقول: «فالتحدث إلى الرجل أفضل من التحدث مع فتاة»^(١١٩). «ولسأل كيف يتعامل مع النساء... لقد عرفهن بالخداع...»^(١٢٠).

إذن يصيب تلك العبارة الجامعة، لا توجد امرأة سليمة الطوية، كما هو رأي ذلك الشاب الأصولي. أو كما أراد له المؤلف أن يرى.

فيقول صديقه صريحاً: «وليد شاب مخلص لله سبحانه وتعالى ولازم يقوم بدوره ولا يسكت»^(١٢١). ويقول ذلك الصديق أيضاً: «... إن النساء مسلكن كلمة شبيهم وكلمة يتربهم، إنهن خلقن من ضلع أعوج وتجب الرافة بهن»^(١٢٢).

يا لها من رافة تلك التي بيدها ذلك الصديق بعد أن أوحى بهت النساء عامة، إذ كلمة تأتي بهن، وتذهب بهن أخرى، بالإضافة إلى ذلك فقد خلقن من ضلع أعوج. وبما أن كل الأسلاخ مموجة، إذن لا بد من أن الضلع الذي خلقت منه المرأة هو الأكثر اعوجاجاً، ثم لا تسمى أنه ضلع رجل.

هذه المقدمات التوقفية التي أطلقها المؤلف حول صورة الرجل من نفسه تجاه المرأة، والتي جعلها منطلقات فكرية تحيط بوليد، وتكلمه، شجى مدى البغض الذي لحق بالمرأة العربية من جراء تقاطعها الموروث.

وبمعرفة المؤلف بمقال درست في مدارس أمريكية وإنجليزية، وبعد انتقال والدها إلى الكويت بعد انتهاء مهمته الدبلوماسية أكملت تعليمها الثانوي في مدرسة أمريكية... لهذا عاشت في أجواء بعيدة عن الشرق، وتفكيرها يختلف كلياً عن والده. ولكن بعد انتقالها بجامعة الكويت قسم الإعلام... تمكنت من أن تتأقلم مع الدراسة في محيط عربي بعثة^(١٣٣).

وهنا يملأ المؤلف إيهام آخر، بأن الوضع غير طبيعي بالنسبة إلى تلك الفتاة فربما يفترض أن تكون عليه المرأة العربية أو الخليجية على وجه الخصوص، وأن البطلة لو لم تكن عاشت فترة من عمرها بعيدة عن موطنها، لكانت متزمنة، بعيدة عن التفكير الحر، مما يسهل انتقالها إلى تبعية الرجل.

والأهم من ذلك، أن لا أمل لنا بامرأة مثيرة، ومع هذا تكون عاشت وربيت في بيتها. هذه هي الصفة الأولى، وتتابع بقية الصفات.

ولكي تبدو الشارحة واضحة لنا، شاء المؤلف أن يحشر البطلة في مكتب واحد عند التوظيف لكي يحدد الصدام.

وهكذا كان ذلك الشاب الأسواني الذي ارتأى المؤلف أنه يمثل التيار الإسلامي المتشدد، الذي يعيش دائماً في معزل مع نفسه مبتعداً عن تيار الحياة الحديثة، وقد مثل عزلة أو أبرزها في طروحات البطل (وليد).

ويقول الراوي بمزيد من الإيضاح عن التعلق الذي لا يزل يملأ قلبه بوليد قد يجد صعوبة في الحديث، أو هو إنسان انطوائي... أو أنه يعتمد أن يتلقى أي هذا متواجدة معه في المكان نفسه^(١٣٤).

إن المرأة هنا موضع ازدراء، كأنها متطفلة بوجودها على وجود الرجل، ولكن يؤكد هذا البعض يقول الراوي على لسان مثال «تسلطت لها» هذا الأسلوب... إسقاطها من هذا المكان واعتبارها كأنها لم تكن...^(١٣٥)... فوليد على رغم مرور أكثر من أسبوع لم يتأكد أن هناك إتساعاً لها مشاعر وأحاسيس تعيش معه هي المكتب نفسه^(١٣٦).

وعندما يحوي الحوار الصعب نستمع إلى مساحة مجتزأة من النقاشات الدائرة بين البطل والبطلة. نستمع إلى وليد يقول لها سيني وبينك اختلاف شاسع وهو قالت: إنك امرأة وأنا رجل^(١٣٧).

وتتبادل مثال «شهو فرق بين رجل وامرأة»^(١٣٨).

بمتر من وليد ويجب «أن تكون نظرة المجتمع مختلفة، وأنت كذلك عشت في بيئة مختلفة، ولما عشت في بيئة أخرى والشرق والغرب لا يلتقيان»^(١٣٩).

«أنا مرتبط بموسيقى وإسلامي أكثر»^(١٤٠)، «أنت تحبين الموسيقى... وأنا ما أحب أسمع موسيقى ولا أعرف الطريق»^(١٤١).

تطبيقات الحوار مع علماء الأديان الرواقية العرب والشرق

وتجيب مثال: «لشئ هذه حواجز تقليدية... حنا أبناء اليوم يفترض تزييلها»^{٢٢٦}. «إنك تؤمنين بفكر معين... وأناؤمن بثوابت وفكر مختلف. وهذه الثوابت صبروسة فينا ما ممكن نتطلى عنها بسهولة...»^{٢٢٧}.

«فترد القنات: كلنا نشترك في ثوابت واحدة».

ويصر على موقفه... «أنا صراحة غير وأنت غير».

شعرت مثال أن وليد بدأ يستاء من الحوار فقالت... أنت مسلم... وأنا مسلمة وكنا عرب ومن يد واحد. أجادب وليد أن التبار الذي لتبنيه غريب علينا. فهمت مثال ماذا يقصد فقالت «مشكلتكم إنكم أي تبار مختلف لتباركم تعتبرونه تبار غريب»^{٢٢٨}.

«قال وليد: إنك بهيئتك هذه... أقرب إلى المجتمع الغربي منك إلى المجتمع الشرقي وأجابت: ما أعتقد أن درجة تفكيرك تصل إلى أن تطعن في عرويتي ويمكن تستطعتي من ديني»^{٢٢٩}.

ثم تحاور مثال نفسها «هل يعني ما أردتي من زي؟ حشما إن وليد سيدخل في قضية طاسرة، فالإنسان يملك الحرية الكاملة فيما يرتدي من ملابس طالما لا يؤذي شعور الآخرين، أو ماذا يريد وليد؟ هل يتعل أن ترتدي وتاكل ما يريد هو لها. هل يريد كما يمتناها الرجل الشرقي، إما الحجاب وإما التغطية هل يريد أن تفكر كما يفكر، أم لديه وضحة كاملة في وضعها داخل السوار الممارات والتشاييد أو العودة إلى قرن مضى. حيث ممكن المرأة في البيت داخل الأسورة أن تترلق إلى في أسطر كما يريد وليد. أيضا كانت حظها من التعليم واختلطت بشعوب وثقافات أخرى ولتلك شخصية خاصة بها. لا يستطيع أن يطبعها أحد»^{٢٣٠}.

وكما افترض موسى صبري تصنيف الجنس الشرقي أيضا. افترض حمد الحميد وفهم الرأي نفسه بطريقته. نسمع البراوي: «عندما راح وليد يتحول في الممرات تساق... لماذا حشر مع فتاة جميلة ترتدي جينز أزرق وفميصا أبيض... لم يعتد أن يحشر مع كائن من الجنس الآخر»^{٢٣١}.

ولم يكتف المؤلف بتمييز مظهر كجنس أول، بل جعل البطلة أيضا تستعمل ذلك التصنيف، مشيرة بأنها جنس آخر. وكان الأمر لا يسره إليها فتأكد لها أن وليد رغم اجتياز المراحل الدراسية، إلا أنه لم يتعلم أسلوب التعامل مع الجنس الآخر. هل حقا لم يدخل في حوار مع فتاة من قبل...»^{٢٣٢}.

وهكذا يشك المؤلف بطريقته عن صورة الرجل العربي. على الرغم من موقفه المناهض لموقف بطله وليد، كما يحاول أن يبين لنا. ولكن في الوقت نفسه يجعل مثال، من الضالة في نظره بما لا يقاس. إذن صورة الرجل العربي عن نفسه في كل جوانب الحياة، سواء كان أصوليا متزمتا. أو متحضر أو مدعونا بالحضارة، كما جاء في تعبيرات صبري موسى الرواقية. لا يتناول مطلقا في تقديره نفسه على أنه الجنس الأول. وأن المرأة مهما كانت متحضرة ومتنفة وانتهجت فكريا معنا يميزها. فإن كل هذا لا يغير في نظره من كونها جنسا آخر، كما يستعملها الرجل في أعماله رغما عنها.

وتلاحظ أنه من الدور أن تستعمل الراوي تلك الشخصيات في كتابتها ضد نفسها ولكن في القلب لا تتركها أن تكون لها
أو تستعمل أوقاتها الأدبية أو الفنية لنفسها، تتركه الرجل يصول ويحول فيصنعها بكل ما يخطر له على بال.

واستمر الروائي في التحدث بمثل هذا النموذج من القتل لجناية عن البطل، متخففا جدا
تأريها يدفع إليه التراث يختلف من الأفكار البغيضة لكتابتها، التي قد تترك ولا تلتفت ولكنها
تترسب في وعي القاص كما تترسب ذرات الرصاص في فاع يجرى. يجعل الشرب منها مهلكا.

ونلاحظ أيضا أنه على الرغم من أن الأحداث قليلة الشأن، إلا أنها تأخذ بعدا فاعيا كبيرا، لوفية
المؤلف بأن يحكمها أمعا فكريا أخرى، يبين من خلالها الإحساس المكثف باستطراب الرجل الأصولي
عند اقتربه من التراث فكل ما يحيط بها يكبر ويضخم حتى يأخذ غير حجمه الطبيعي. يمكن بشكل
مستوري، وبقائه حقة الدموع... فصارت ماذا فعل ولماذا حتى يقودها إلى الأتم والدموع...¹⁰⁰⁴.

ثم يقول عنها مرة أخرى تيقن لها أن البلاء هو سلاح الضعفاء، والهرمين والمجذولين هي
هذه الحياة... أما سلاح الأقوياء فهو مواجهة المشاكل¹⁰⁰⁵.

ولكن هل واجهت المشاكل حقا؟

فنتسج إلى المؤلف يقول عنها حذرت في تلك اللحظة أنها فتاة ضعيفة تحوّلها عواطفها
هي كثير من الأحيان، ولكن لماذا تفت مرفق الضعيف للهرم أمام ولدها أن تطف مرة أخرى.

وإن تسمع أبدا عسكها هو تجلّز وإلا لها. ¹⁰⁰⁶

ولكن هل فقد المؤلف أيضا تلك التوبة التي جعلت بطلته تقرر على الدفاع عن أفكارها
وإثبات وجودها المستقل عن التهمة للرجل؟ كلا، فعلى الرغم من أن مثال تمتلك قدرها من
الوعي بضعفها من التهمة لأحد، إلا أن المؤلف لم يشأ لها غير ما يريده الرجل الصرمي.
ومسحت آثار الدموع... ونعتت من قلبها ألا تكون بداية الهزيمة في حياتها¹⁰⁰⁷.

ولكنها عزمت. ففي النهاية وبعد سجال جدلي طويل، كان النصر فيه للبطل، كان من نتائج
أن أوحى لنا المؤلف بأن البطلة (مثال) ستبنى أفكار البطل (ولده).

هذا ما أيقنه لنا الروائي من عزلة الرجل في صورةه التوجه للأش، ولكن ماذا عن صورته تجاه نفسه؟
إن صورة الرجل في ذهن المؤلف هي صورة القائد القوي، تلك التي تطل من ثغرها صلاص
البطل المتجهم الذي رسمه لنا. فعلى الرغم من أن خط الرأي للمؤلف، كما بدا لنا، يوحى
بأنه مماكس التوجهات بطل الرواية (ولده)، إلا أن التفهيم في النهج الذي يرغب فيه المؤلف
لم يحسم لصالح البطلة، بسبب كونها امرأة، فغزير الرجل (المؤلف) يفرض عليه أن تكون
البطلة (لتراد) تابعة للبطل وليست مثبوعة. حتى مع من يخالفه الرأي.

فمنذ البداية، والمؤلف لم يستطع التمسك من صورة الرجل الصرمي عامة ولا من صورة
الرجل الخاطبي خاصة، على الرغم من محاولته لعقل ما يشعر به تجاه التراث بذلك البطل
الأصولي المتزمت. فقد كانت خلفيته التاريخية مكشوفة.

أنماط الصور في تناول الأحداث الروائية العربية والتركيب

ويتضح التحيز المائل إلى صورة الرجل السائد في مواجهة المرأة بتضخيم صورة البطل (وليد) وتهميش دور الصور الأخرى المتمثلة في رئيس التحرير وبقية العاملين في الصحيفة. فقد بدت عامة وغير مركز عليها في رواية «زمن البوح» فلم نستقد منها شاهادة رؤى البطل الأسبوعي، وهو يحاول إحصاء البطلة إلى خطته الفكري التزمت، فكما كانت صورة الرجل مهيمنة في رواية «منيفاء» كان البوح عسيرا في رواية «زمن البوح».

وهو أيضا لم يمنع نفسه من تقديم رؤى غير إيجابية لحظات المرأة من خلال خلفية أخرى. فعلى الرغم من أن المؤلف كما يوحى أحيانا، في موقف المستهجن للمخاللة في اتخاذ ذلك النهج المعادي للمرأة، إلا أنه استمر في تضخيم دورها بجعل كل منهما البحث عن العريس «انطلقت منال بتخصية صديقتها (زهور) ورغبها بتحقيق ذلك الوعد وهو التغيير الذي يقود إلى اختتام العريس أو الانتقال إلى الحلم»¹⁴⁴، «ما قلت لك إن العرسان يستطيعون طاقور مطلب إيداه»¹⁴⁵، هذا ما قالت منال لصديقتها زهور بعد أن أجرت التغيير في هذامها.

أما زهور إحدى النساء العاملات في الصحيفة، فقد شغلها الاهتمام بتكلمات الرجال إليها «في الطريق كان يلاحقها أحد الشباب وتابعها حتى هنتى الصحيفة»¹⁴⁶.

وهكذا كرس المؤلف جل جهده في إهداء صورة الرجل (بطله وليد) الذي أوحى بكثير من الاهتمام بالفكر الذي يحمل. وقد صعد اهتمام عتيقه حينها بعدد أيام تحفيقه «عرفت أن وليد ليس بذلك الإنسان الذي يتناول عن قلوبه»¹⁴⁷.

هذا كان رأي البطلة في البطل.

ولكن، ماذا كان رأي ذلك البطل الذي ينظر إلى المرأة كأنها كتلة من العورة، يحب سترها شكلا وموضوعا، وهي دائما موضع شك وريبة من الرجل الذي فرض وصايته عليها، لا لرابته منها ولا لارتباطه العاطفي معها، ولكن لذكوريته وأتوشتها؟

هذات الصفت

أما في روايته الثانية التمرية هذه، فعلى الرغم من قصرها وبساطة أدائها الأسبوعي، والتي اتخذت مسمى الرواية مجازا، إلا هي مقاطع صفحات نقدية لمجتمعنا العربي، وتكاد تكون أحداثها منفصلة لا ينظمها خط درامي واحد يسير بها صعودا أو نزولا، سوى ارتباط صديقين معا في كل أحداثها، إلا أن ما يهتما هو البحث عن صورة الرجل في نفسه.

وعندما تبحث عنها لا نجد سوى صورة مثرومة لفرد تضخم الذات، يزيد عما هو موجود في روايته الأولى. فالرجل لم ير غير نفسه، وقد قام بأداء كل الأدوار، فهو الحاكم للتسلط والمسيطر الراصد والصور البارز وابن التلويح البسيط، وهو المنتج لكل ما يحتويه العالم من أفكار عملية ونظرية.

وأهمل وجود المراد الذي اقتصر على مساعدة بقل عدد صفحاتها عن الضالة، فقد أشار إليها إشارات عابرة هي مناج سلبية تبدو كما لو أنها خلقت لها فقط، فحليمة القومس، وشريفة القومس، ثم في نهاية الرواية، تظهر الطفلة التي كبرت ليتزوجها أحد الصديقين. إذن المرأة قد غيبت، والشخرات والأحداث التي تدور عنها هي هذه الرواية لا يدور عليها.

الخلاصة

إذن، كل الصور التي مررت علينا من خلال أعمال عربية نراها لا تدور عن واقع موضوعي، إنها صورة مرسومة سطفاً في وجدان الإنسان العربي، صيغت تقاطعها باستمرار شديد من خلال ثقافة رجولية سبغت بالقوة المضطية منذ بدء نشأتها في مآلف العصور القديمة، وما زالت آثار كبيرة منها تسيطر على ذهن المرأة العربية، على الرغم من قطعها شأواً بعيداً في مضمار التقدم الحضاري.

نجد تبعاً لذلك أن في كل رواية من الروايات الست ثلاث أدبيات في أماكن وضوء زمنية مختلفة، تطلي مضمونها متشابهاً لا يخرج عما كرس لهم من ثقافة، فقد أياقت تلك الروايات الست، أنه عمل على توجيه المراد نحو مسار معين ومرسوم، انغمس بالإحاطة بها على مدى طويل من الزمن وحتى الآن، بل لا يدور حولها رواية ما بهيات، بمعطيات.

إذن سواء أكانت المرأة الموصوفة هناك هي القادسية أم هنا هي الخديجة أم هي شمال أفريقيا أم هي أي مكان في عالمنا العربي، فهي لا تتغير في وضعها الاجتماعي ووراها خلقية بيضاء من الطوروث الثقافية الخاص بها، ولذا فهي لا تقول ما يسطره فكرها المحض حول ما يختص بشأنها، بل إنهم أجمعين من دون تصريح، على أن أفكارهم طغيت بتلك الخلفية الملونة التي نضو أعينهم، نتيجة لما انغمسوا إليه من موروث ثقافي صاغه الرجل.

وهذا في رأيي ما يسبب خللاً في التركيبة النفسية للإنسان العربي - رجل وامرأة - يكون من تأثيره أن يصبح ذلك الإنسان، في حالة ازدواج فكري بين ما يراه من حول له أو عليه.

أولاً، بالنسبة إلى المراد يدفعها إلى التنازل عن حشها في الحرية بكل جوانبها العملية والفكرية، خاضعة لإرادتها الطاغية إلى ما يرضى عليها من قيم، تكون هي كثير من الأحيان لا تدور عن قناعاتها الحقة، ولكنها مضطرة إلى مساهرة الظروف المفروضة عليها.

ثانياً، الرجل، الذي جعل تلك الظروف التي تعيشها المرأة أمراً واقعاً ومستمرراً بمصانرة حشها في الحرية مع علمه بمداحة ما يفعل، ويبدأ أنه لويس لديه نية لإعادة الحق إلى أهله، وعتقته يشعر أنه لا يتواءم مع معطيات عصره.

إذن كلا الطرفين مشغل على نفسه، وهذا، المصري، الشد أنواع التعذب إذا كان ذلك الإنسان وأهله.

تأليف النور دة منوار ج. الأحمد الزويدي المرأة والرجل

وبما أن غائية الكتاب الذين لهم دراية بمثل الأساس، يطرحون مثل هذه الصور للمرأة وهم يعلمون بمخالفتها للوجه الحضاري، ولكن لا يكون في وسعهم سوى تقديمها بطريقة استهجانية احتجاجية، وكأنهم يقولون لنا إننا نطرح أية الفكر في عالمنا العربي بالنسبة إلى المرأة، كما هو موجود. وليس بالطريقة أن نكون مساندين له.

ولكن هذا لا يكفي. فلنكن نتخلص مما نحن فيه، علينا أن نعمل هذا الجانب، بل هو محتم علينا أن نساء في متحدثنا الأدبي كتعبير في من واقع الحياة، نستبدل به مثلاً معاكساً له، حتى لو اضطررنا إلى الاستعانة بالخيال. إلى أن يتغير نمط تفكير الإنسان العربي. أجل، علينا غسل ثوبنا من رواسيها.

تعليق : لقد حارب صغية علي حبيبا الرجل

ابتدع الرجل نظركه الخاصة إلى الأدب الذي تكتبه المرأة وأطلق عليه مسمى الأدب النسائي مرة، أو الأدب الأنثوي أخرى، متعللاً بأنه يجعل خصوصيتها كائنات كما يدعي. إن هذا التخصص يجعل الكثير من التخلي من دون وجه، وكان يمكن أن يعتذر لو كان في زمن غير وقتنا الحاضر، ولكن بعد تفتح الوعي المصري للمرأة والرجل بما لا يقارن في أزمنة مضت، بات فيه الكثير مما لا يستنساخ، بل يبدو نشازاً في عصر عولمة الأرض، وسباحة الفضاء.

وأتساءل: هل ابتدع الرجل لهذا الظلم والسرقة عليها يسوق إليها تحبها. أو هو يعمل بما يشهده من آثار أدبية عما يتماشى مع مستوى الأدب الذي تنتجه المرأة؟ ربما كان التخاذل لهذا الموقف يعبر عن انهزامه لكلا السببين.

وربما يظن أيضاً أن المحاولة المستميتة التي تقوم بها المرأة لإسقاط الاعتبار عن تلك السمات، من أجل لم شمل الأدب العربي عما يخصه، ويجزئه من عمومية الأدب الإنساني، ربما يعزو ذلك إلى أنها تريد التثبيث بحاله.

قد يدفعه إلى ذلك المثل غروره ونظركه الموقية إلى نفسه.

ولعله أطلق هذه التسمية (الأدب النسائي أو الأدب الأنثوي)، أو ما إلى غير ذلك من التخصص الذي يعزله في برجه العاجي، بفرض استعلائه على إنسان أجبرته الظروف على الخروج طويلاً له. عندما كان العصر عصر الغاب والقوة العضلية لا العقلية هو من يحكم الموقف.

ولعله أيضاً يستكثر على ذلك الإنسان الذي يبن تاريخه بالركوع الديد، كيف يجرؤ حينئذ على مخاطبة محاولاته، وربما أحياناً معاوخته في ميدان من ميادين الحياة، تكون البراعة فيه تابعة من قدراته الخاصة ولا فضل لأحد عليه؟

ومع أن العلم أثبت أن المرأة هي الأساس البيولوجي لحياة أنثوية مستقلة في قدراتها على البقاء في قضي من الرجل، بعد ظهور عمليات استنساخ الإنسان الوشيكة، إلا أن الرجل أطلق عليها الجنس الثاني، واختص نفسه بعبارة الجنس الأول، حتى الأمثلة مسخرت للإفلال من شأنها (كل رجل عظيم وراء امرأة عظيمة) لا أمري لماذا لا تكون إلى جانبه، لو أمامه دائما مكانها الصفوف الطبقية، والأنكى من ذلك أنه يقال من باب التكرير لها، عند ذكر مؤثر من ثقافتها.

بل ليست الأمر يقتصر على هذا، فمعد الزمن المفقود في القدم، كان غرور الرجل يصحبه في كل أعماله، فلهذا ابتدعت اللغة ووضعت قواعدا وصفاتها وأحوالها، وضمائرها وأسماء إشارتها، جعلت المرأة مشاركة للحيوان والجماد في صيغ كل ما جمع منه وما أشير إلى جمعه وما وصف منه في الجمع، مع كل الضمائر التي تستخدم للمرأة، ماعدا الضمير (أنت) لأن الحيوان لا يطلب.

ها هي اللغة تقول:

مجموعة من الجمال/بدلا من/ مجموع الجمال/ مع أن لفظة مذكر

هذه جمال/ بدلا من/ هؤلاء جمال/ التي تجمع للمؤنث والمذكر

كلاب سريعة/ بدلا من/ كلاب سريعون

هي جبال/ بدلا من/ هم جبال

وهكذا نوالهك.

أما اللسان العفوية في غرور الرجل، فهي في جمع المذكر السالم، والمؤنث السالم، فالتاعدة تقول عن أولهما «ما دل على أكثر من اثنين عاقلين، مهندسون - بنائون ونقول من ثابتهما «ما دل على أكثر من اثنين من لفظ واحد، عترات - شجرات - سيدات، إذن صفة المثل اختصت بالرجل، وأبعد عنه كل ما يتعلق مفردة من مشاركة مع جمع الحيوان أو الجماد، قبل ثمة افتراء أكثر من هذا وغير ذلك مما لا يخص من الجنس الذي لحق بالمرأة من الرجل.

والأن فهو يخترع تسمية لما كتبه المرأة يصنعها من دون تصريح بملأ بأنه الألب الأقل فنية لحدودية شموله، بإعلاء كونه معتكرا، إما متجاوزة الخاصة جدا كخص آخر كما هي تعريفه، أو في أحسن تقدير بالفعالات هذا الجنس المختلفة نوعا عما يمتلكه كما يظن، لذا فمعدان كتابة المرأة من واقع هذا التخصص لا بد (لا أن يكون مطلقا) (بثقل أتولتها). ونتيجة لذلك لا بد (لا أن تكون المرأة أقل مقدرة على الخطأ في مناحي الفن من واقع الحال ذاته، ولعلنا لا يمكننا التجاوز أو التحيل بالفعال قادر على تحطيم ذلك الثقل والكتابة عن الفعالات الرجل، بينما العكس صحيح معه، لأنه النموذج في القياس، أي أن الكتاب الرجل في

تأليف النور محمد جواد الأحماد الرواية للمرأة والرجل

مشهوره أن يكتب عن الانفعالات العامة للإنسانية، وبالتالي فإن المرأة لا يمكن أن تكون مساوية وموازاة له هي هذا الشيء.

إن هذا الأدب الذي يعمل الطابع الأنثوي أو الأدب النسائي أو غير ذلك من الأسماء كما يريد الرجل، لا يزيد عن أدب غلط بيد عقل غير ناضج، قد يكون صاحبه موهوبا أو غير موهوب، ولكنه على وشك الفلوع. لا يتجاوز هذه المرحلة أبدا بالنسبة إلى الأدب الذي يكتبه الرجل.

وهي الحقيقة، مهما بالغ الرجل في الاحتفاء بنتائج المرأة، فهو لا يأخذ أدائها بجديّة كاملة كما لو كان رجل هي موازاته.



هوامش البحث

- 1 رواية "موتى" صديقه، صفحة 171.
- 2 صفحة 147.
- 3 صفحة 171.
- 4 صفحة 147.
- 5 رواية "الفرمانى الرجل"، الناحية.
- 6 صفحة 77.
- 7 صفحة 78.
- 8 الصفحة التمامية بالنهاية.
- 9 صفحة 79.
- 10 صفحة 77.
- 11 صفحة 78.
- 12 صفحة 79.
- 13 صفحة 77.
- 14 صفحة 77.
- 15 صفحة 77.
- 16 صفحة 78.
- 17 صفحة 77.
- 18 صفحة 77.
- 19 صفحة 78.
- 20 صفحة 77.
- 21 صفحة 77.
- 22 رواية "الفرمانى الرجل"، الناحية.
- 23 صفحة 78.
- 24 صفحة 78.
- 25 صفحة 78.
- 26 صفحة 78.
- 27 صفحة 77.
- 28 صفحة 78.
- 29 صفحة 77.
- 30 صفحة 78.
- 31 صفحة 77.
- 32 صفحة 78.
- 33 الصفحة التمامية بالنهاية.
- 34 صفحة 78.
- 35 صفحة 77.

ARCHIVE



16	مقدمة
17	مقدمة
18	مقدمة
19	مقدمة
20	مقدمة
21	مقدمة
22	مقدمة
23	مقدمة
24	مقدمة
25	مقدمة
26	مقدمة
27	مقدمة
28	مقدمة
29	مقدمة
30	مقدمة
31	مقدمة
32	مقدمة
33	مقدمة
34	مقدمة
35	مقدمة
36	مقدمة
37	مقدمة
38	مقدمة
39	مقدمة
40	مقدمة
41	مقدمة
42	مقدمة
43	مقدمة
44	مقدمة
45	مقدمة
46	مقدمة
47	مقدمة
48	مقدمة
49	مقدمة
50	مقدمة
51	مقدمة
52	مقدمة
53	مقدمة
54	مقدمة
55	مقدمة
56	مقدمة
57	مقدمة
58	مقدمة
59	مقدمة
60	مقدمة
61	مقدمة
62	مقدمة
63	مقدمة
64	مقدمة
65	مقدمة
66	مقدمة
67	مقدمة
68	مقدمة
69	مقدمة
70	مقدمة

71	صفحة 144 .
72	صفحة 144 - 145 .
73	صفحة 144 .
74	صفحة 145 .
75	صفحة 147 .
76	صفحة 148 .
77	صفحة 148 .
78	صفحة 149 .
79	صفحة 151 .
80	صفحة 151 .
81	رواية «الفراسخ الوعول» - الفياض
82	صفحة 151 .
83	صفحة 152 - 153 .
84	صفحة 153 .
85	صفحة 153 .
86	صفحة 153 .
87	صفحة 154 .
88	صفحة 154 .
89	صفحة 154 .
90	صفحة 154 .
91	صفحة 154 .
92	صفحة 154 .
93	صفحة 154 .
94	صفحة 154 .
95	صفحة 154 .
96	صفحة 154 .
97	صفحة 154 .
98	صفحة 154 .
99	صفحة 154 .
100	صفحة 154 .
101	صفحة 154 .
102	صفحة 154 .
103	صفحة 154 .
104	صفحة 154 .
105	صفحة 154 .



106	ملحق 8.
107	ملحق 8.
108	للمر إلى عدة دوليات التي تذهب إلى زيارتها مع.
109	ملحق 8.
110	ملحق 8.
111	ملحق 8.
112	ملحق 8.
113	ملحق 8.
114	ملحق 8.
115	ملحق 8.
116	ملحق 8.
117	ملحق 8.
118	ملحق 8.
119	ملحق 8.
120	ملحق 8.
121	ملحق 8.
122	الجمعية الوطنية لجمعية. الجمعية الوطنية لجمعية.
123	ملحق 8.
124	ملحق 8.
125	ملحق 8.
126	ملحق 8.
127	ملحق 8.
128	ملحق 8.
129	ملحق 8.
130	الجمعية الوطنية لجمعية.
131	ملحق 8.
132	ملحق 8.
133	ملحق 8.
134	الجمعية الوطنية لجمعية.
135	الجمعية الوطنية لجمعية.
136	ملحق 8.
137	ملحق 8.
138	الجمعية الوطنية لجمعية.
139	الجمعية الوطنية لجمعية.
140	ملحق 8.

« السبعة الزاوية مجاهد العجارية »

عريف ونظير لكتاب: الإيهام في القدم الحديث (١٠٠)

د. عباس عبيد الحليم عباس (١٠٠)

كتاب «الإيهام في شعر الحدائق» العوازل والمطامير واليات التحويل، من الكتب التي تناقش القضية القديمة قطع في صلب العمل النقدي الخاص بعمل الشاعر والتكثيف في ن. واحد كما تقع في جوهر قراءة العمل الإيهامي الحدائق بشكل عام. صدر هذا الكتاب عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت سلسلة «مجالس المصنفات» العدد ٢٢٩، مارس ٢٠٠٢ م. ومؤلفه الدكتور عبدالرحمن القمود. نقد والتعليق سعودي. أصدر العديد من الأبحاث والمؤلفات النقدية المهمة.

يمتلك المؤلف في هذا الكتاب مسألة الإيهام في الشعر معالجة نقدية شمولية وذلك من خلال مقدمة وثلاثة أبواب. كان أولها «عوامل الإيهام» تناول فيه الأبعاد الثقافية والعرفية للمصطلح وحركته في إطار الثقافة والمذاهب الأدبية العربية، والتكاسات للتهوم من خلال دراسته في ظروف تأثير العدالة الشعرية العربية بالذوق، والتحولت الأساسية في مفهوم الشعر وبنية. أما الباب الثاني (مظاهر الإيهام) فقد ركز على دراسة الغياب الدلالي وتشتته وإيهام العلاقات اللغوية كتقاطص محورية في هذا السيل. وفي الباب الأخير (اليات التحويل) بحث المؤلف أسس القواعد التأويلية، وعبر منها إلى عدد من اليات التأويل التي تتيح لتأويل أو القارئ توصلا أكثر عمقا وشمولية مع النص.

في هويته التاريخي لمسألة التسمو وبيان جذورها في أدبنا العربي القديم، وإيضاح تاريخ المظاهرة في مجال الشعر العربي الحديث - الكلاسيكي ثم التضميلي - يتخذ المؤلف مما

(١٠٠) صدر الكتاب ضمن سلسلة «مجالس المصنفات» عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

(١٠٠) البعثة العربية القديمة - عكر - البعثة الإيرانية الهلالية

أبعاد الترجمة معاني الشعراء

دولة مجموعة من الكتاب حول شعر عبد الوهاب البياتي ضمن كتاب صادر عام 1998م، أصلاً مهماً في هذا الصدد، وقد بذل المؤلف جهداً مهماً في تكييف العرض التاريخي لتكتيفنا جيداً، على الرغم من هزات بعض الكتابات المهمة السابقة عليه، وأغني كتاب الدكتور إحسان عباس المستقل حول شعر البياتي الصادر عام 1981م.

يقدر الناقد الدكتور القعود أن الفهم مستمر، كائن ظاهرة أوجدتها الشعر الحدائي معه، فلا بد أن يحيا ويميش عليها، ولعل أكثر ما يورق أصحاب هذه الكتابات، هو مستوى التعمية والاتصال الذي وقف عنده كثير من القصائد الحديثة، وهذا مما دفع إلى استعمال مصطلح الإيهام بدلاً من الفهم في عنوان الكتاب: فالفهم حسب تفهيم التفوي هو الخطأ، والفاصل هو الخفي. أما الإيهام فعليه معنى الضياء والإشكال والاتصال، وفي لسان العرب، ملأ بهم: أمر مبهم، لا مائل له، والمثلجس الذي لا يعرف معناه، وأستبهم الأمر: استغل، والمبهمة: المسألة المعضلة المشككة الشاقة. فلأن الدلالة في كثير من شعر الحدادة العربية المعاصرة تجاوزت مستوى الفهم إلى مستوى آخر أكثر غشاءً وغلافاً، ولأن كلمة «الإيهام» وفق تعريفاتها المعجمية تستوعب هذا المستوى وتعبر عنه، فمثل المؤلف استعمال «الإيهام» في العنوان بدلاً من «الفهم».

ويبدو أنه - في ذلك - ملأني انفتاحاً منبهها كبيراً، الأمر الذي يفسح عن سعة أفقه المنهجي والعرفي، لذلك نجدهم يشعرون أن التواء المنهج أو التناهد وأفكار مذهب نقدي محدد، لقد ظهرت أن تحول في المذاهب النقدية، وبخاصة الحديثة بحكم موضوع الدراسة.

في الباب الأول (عوامل الإيهام) يبدأ بالحديث عن «الأبعاد الثقافية والعرفية» ليقتر أن الثقافة أهم البات الإبداع الشعري وأدواته، وإلا فعدت بالشاعر موهبته عن الشعر الأسيل الزائع، وفي النقد العربي الحديث نجد من التقاد (عز الدين اسماعيل) من ينسب إلى هذه التاحية داعياً الشاعر المعاصر بحق إلى «أن يكون مثقفاً بأوسع معاني الثقافة» - والشعر المعاصر - عنده - محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعماء، وطورها وتحديد موقف الإنسان للمعاصر منها - ولا يخلو الحديث عن هذه الدائرة من تطرق إلى دوائر الفكر والفلسفة والميتافيزيقيا والتصوف والأسطورة وغيرها من مثيرات ومجندات الخطاب الشعري العربي الحديث، بحيث أصبح هذه كلها من أسباب عموش للصنمون الشعري أو إيهامه.

وهذا ينقلنا إلى الفصل الثاني الذي يناقش «المذاهب الأدبية الغربية وتأثير الحدادة الشعرية العربية بها، الأمر الذي فرض على الباحث الدخول في مسألة «الثقافة» وأثارها من خلال دراسة مسببة للحدادة وما بعدها، توصل منها إلى أن التناقض - إذن - والفهم سمتان للحدادة ابتداء من مفهومها وانتهاء بأبعاد هذا المفهوم ومحولاته ومعطياته وبخاصة المعطيات الفنية والأدبية. وليس عريباً، بسبب هذا التناقض، أن تولي الحدادة شيئاً ما اهتماماً ثم تعود

لترفضه. كالتشكل - مثلاً - فقد أولته العناية في أول أمرها اهتماماً كبيراً ثم عادت فحضرته به هرمز التحفظ. وبما يفسر هذا بسمة أخرى هي العناية تلك التي استمدت أولها في هذه المحاولات من المذاهب الرومانسية والرمزية والناحية والسريرية. وأضافت إلى ذلك كله نظرتها الخاصة للإنسان والوجود بشكل عام. وأرى أن علاقة الشعر بالمسؤولية ربما حازت نصيب الأسد في مسألة التأثير في شيفرة النص ومدى وضوحها.

وبحث عنوان «تحولات مفهوم الشعر وبنية» يأتي الفصل الأخير من الباب الأول مؤكداً أن بحثاً في العناية من خلال التساؤل عن علاقتها بالغرب أو بالشرق، وتشجيع رأي دون آخر لم يكن واقعياً في صلب الاهتمام. ومع ذلك فإنه لا بد من القول إن الرأي الأكثر إنصافاً وموضوعية هو القول إن عناية الشعر العربي المعاصر ترجع إلى واقع المجتمع العربي نفسه. بما فيه من تحولات وتغيرات ومستجدات في حقل الاجتماع والسياسة والثقافة معاً.

وبعد عرضه لعوامل الإهمال في الشعر الحديث، بشكل فيه بعض الإسراف في السرد التاريخي، ينتقل إلى الباب الثاني (مظاهر الإهمال) مفتتحاً إياه بمظهر «الغياب الدلالي» الناجم عن أسباب عدة منها: غياب الموضوع، فلا يعرف القارئ عم يتحدث الشاعر، ولا فكرته التي يعالجها - وهي تقديري أن غياب الموضوع أو الفكرة الرئيسية من النص - يعني حضور أبرز أسباب الغياب الدلالي فيه. كما يأتي في الوقت نفسه غياب أهم إشارات يستلزم بها مستقبل النص على كشف أبعاده الدلالية. والكثير في هذه النصوص يجعلنا نحول إليه لغة النص. ولغة النص نفسها تبدو معزولة عن السياق القرصني فلا يبقى أمام هذا القارئ سوى الاجتهاد في تأويل العتيق. وحق الثبات منهجية أو غير منهجية. بعد أن غلب الغرض أو الموضوع الشعري. وقد تعينت على المؤلف أو اقتصر طريقة ما تعين للقارئ على تفادي هذه الصدمة الدلالية. من خلال كشف بعض التواترات الاستعمالي القوي ومحاولة فهم طبيعتها.

والسبب الثاني لغياب الدلالة هو صعوبة الشاعر لخلق تأثير شعوري. ويبدو أن فكرة التأثير هذه قد بدأت فيما يبدو - مع الرمزية وأصولها الفلسفية حين انخرع بعض الفلاسفة أي وجود للأشياء الخارجية - وإنما هي في نظريهم صور ذهنية تنعكس في مداركنا عن هذه الأشياء التي لا تستند وجودها إلا من هذا الصور الذهنية التي لدينا عنها أفكار مسبقة. وإذا صبح هذا فكيف لغة - كما يتساءل الأدباء والشعراء الرمزيون بحاصة - القدرة على نقل حقائق الأشياء إلينا، فهي لا تعدو كونها رموزاً لهذه الأشياء. وعلى هذا - فاللغة لا تنقل معاني محددة وإنما توحى - والأدب لا يمسح إلى نقل المعاني والصور المحددة، وإنما يمسح إلى نشر العمق ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارئ، أو على الإيهام بها.

أما السبب الثالث فهو «التحريد». ولعل البحث عن المطلق هو ما أوصل الشعر إلى الفن المحرود أو غير الموضوعي كما يقول كريستوفر. إذ في المطلق عدم التحديد والتعصن.

وما لا يتحدد ولا يتعمق لا يحضر، أي يغيب. ولهذا تجد أنه مع التجريد ينثوب المضمون تعامسا في الشكل بحيث إن العمل الأدبي - تشكيلها أم أدبيا - لا يمكن أن يقتصر لا كلياً ولا جزئياً، إلى شيء آخر غير ذاته. ومع التجريد، أتيح للشكل أن يتحرر من المضمون بسبب غيابته، إلى درجة أن أصبح الشكل مضمون نفسه. ويمثل المؤلف بنفس الأدونيس من قصيدة (كعباء النرجس - حلم):

المرايا تصالح بين الظلمة والليل

وخلف المرايا جسد يمتدح الطريق

لأقاليمه المنيعة جسد يبدأ الحريق

في ركائز العصور داحيا تحمى الطريق

أما «الشعر الصافي» والشعر الصامت» فهما نهاية الطاف في أسباب غياب الدلالة في الشعر. فالأول يمثل نقالة الشعر من الموضوعات، والثاني يمثل الأدب الذي لا يقول شيئاً. وبالإضافة إلى «غياب الدلالة» يأتي «التشتت الدلالي» ليعين الفرق بين القصيدة العمودية، وخصوصاً في نموذجها الرومانسي. وما يتمتع به من وحدة عضوية، والقصيدة الجديدة التي تمتاز بنيتها ودلائلها بالتشظي الناعم عن اشجار الحدائق الشعرية نفسها. ويساهم في هذا التشتت عامل موضوعي آخر سواء المؤلف «الخوف» إذ قد تسوء الرابطة التواصلية بين الشاعر والمتلقي، أو بينه وبين البيئة الدينية. فيجتاح الصوت الشعري صوب الدلالات المظنة، مما يشن صرباً من التنقية الكفوية، فتتفرق الصورة في الإنجاز، لأن الشاعر قد أوغل في الاحتجاب إشاراً للسلامة. وازي أن مسألة الخوف أو التنقية ينبغي ألا تسهل بالنس إلى مرحلة التشتت الدلالي، وإذا حدث ذلك فإن التلقي بحاجة - والحالة هذه - إلى الاستعانة بمرجعية سياقية خارج النص. وهذا إجراء منهجي لا يتواءم مع منهجية الحدائق نفسها.

إن «أشكال التشتت» في رأي الدكتور القمود عديدة منها تعدد الدلالة، ولا نهائيتها، وكثافتها، ومرواقتها، وإرجاؤها، زد على ذلك إنشائها وتغيرها، وربما يلجأ الشاعر الخائف إلى تغيب الدلالة وإحسانها من خلال الصورة، أو من خلال النقورة داخل الشكل. وإذا كان هذا الاعتماد بالبنية الشكلية هو من تأثيرات الشكلانيين، كما قدرت، فهو من تأثيرات البنيويين أيضاً فالبنوية تركز على أدوية الأدب، وتهتم بتناسق النص وأنظمته الداخلية، وكيفية تكوينها بدلا من دلالاته. وعلى هذا حالخطاب الأدبي في منظور كل من الشكلانيين والبنيويين صياغة لغوية مقصودة لذاتها.

أما التخریب فعائد إلى التأثير بالذهب الشكلي. إذ يريد الشكلانيون أن يفرقوا الأشياء، بإسقاط الألفة عنها، من أجل أن يبدد إلينا هذا التخریب الفني. وعينا بهذه الأشياء التي فُرقت

من دلالاتها بفعل اتصالها المتكرر بها حتى أصبحت موضوعات يومية مألوفة. ولأن الفن عندهم وسيلة لاكتساب خبرة بشرية للوضوع، طمحووا، من وراء هذا التفرغ، إلى صبوبة فعل الإبداع وعدماء فضيلة الإموال والتلفي غابة جمالية في ذاتها، ويقدر ما تصعب ويطول أمدها تتطور وترقى.

ولعل، الإيهام في العلاقات القوية، هو المظهر الثالث، للتشبيث الدلالي، وبما أن الشعر نشاط لغوي، فإننا نغف مع شعر الحداثة أمام لغة متوترة بسبب الكيفية التي صيغت بها. وأمام لغة معقدة بسبب عدم انتظام نسقتها حتى ليدو متداخلة تصعب رؤيتها في شكل منتظم يسمح بانسيانها الدلالي تبعاً لانسجامها الأسطوري. كما نحن أمام لغة تكثر إشاراتها الرمزية الغامضة. ولغة الشعر القديم تسود العالم وواقعه وأشياء وأحداثه بوضوح وتحدد. أما لغة شعر الحداثة فبحث عن الخفي القامض وغير الوافي وغير المحسوس، أي بحث عن المجهول.

ولأنني فكرة «تجوير اللغة» سببا من أبرز أسباب ضوئها في الشعر، وذلك أن الرغبة في خلق لغة جديدة جامدة، في ظني، هي جو مشولة شغلت الشعراء والشاعرات أيضاً، وهي مشولة «عجز اللغة أو قصورها» عن التعبير، وبحاجة عن مستحداث مصمومة لم ناكمها اللغة ولم نعرفها من قبل. وعن تجربة معاصرة معقدة، ويتصافر مع ذلك كله ما يسميه المؤلف «بانخفاض المستوى الشعري» والواقع لشعر الحداثة يجد إنخفاضاً في درجة التجوية فيه. وإن هذا الانخفاض أدى إلى إيهام في علاقات لغة ظنهم من دلالاتهم وأوليس هو من شعراء الحداثة الذين تبهم علاقات اللغة ودلالاتها في شعرهم لهذا السبب في كثير من الأحيان. كما أن «الجمع بين التناقضات» من الأمور التي تزيد في درجة الإيهام في العلاقات القوية، وهذا لا يقتصر على إيهام علاقة مفردة بأطوري، أو تناقض بينهما، وإنما يتجاوز إلى إيهام علاقة الجمل أو الأسطر الشعرية بعضها ببعض، أو تناقضها بحيث تصبح أمام جمل أو أبيات من الصعب العثور على سياق ينظمها، فهي غائبة الدلالة، نقرأ مثلاً، مقطوعة «الاعبال» لـ «شوقي أبوشراف».

فرس الأبالا يحكر المدينة

لورائي طيط الرينة

الشبحوحة زح الحمار

السطوح ساكنة اللين

الريح طوية القامة الزلوية القصاص فرقة

الفرقة

الضباب صعب النظر

القطار القنبر الحامي

إلى التخل إلى التخل

أما الصورة، فهي أكثر شخصية إثارة للجدل في الشعرية المعاصرة، بعامة، وهي موضوع الوضوح والالتزام بخاصة. فيعترضهم يرى أن قراءة الصورة تصل بالفارئ إلى إدراك الانسجام النصي بين جزئياته تبدو متناقضة. ويبرهنهم يرى أنها حين تنطلق من العقل الباطن، وتدخل في دواليب الحلم تصبح عصبية على القارئ والفهم بعيدة عن أي منطق يربط بين أجزاءها، واكتفى هنا بمثال سافرة المؤلف من شعر محمد عفيفي مطر يقول:

الأرض - كالجثة هذا الدفن - مملوكة
(حت بدا صغرا وروحها فارقا وحيدة
بالرعب مملوكة
واستسلمت للزئير
في حجر طب مليء بالخل والأشجار

وينضاف إلى ذلك مسألة تسمى في النقد الحديث بـ «التصيدة البياض» أو الفراغات الشعرية صنعتها أو كلاما غامضا مكونا عنه، تشكل حشقة، أو واقع كونها «مساحة من جسد النص»، كما يعبر صلاح فضل، لكن هذه المساحة متبينة.

ويبدو أن علامات التوفيق تم حشرها في منظومة إيهام العلاقات اللغوية، فإذا خلا التقطع الشعري منها لوقع الالتباس في تعالقه اللغوي. وهيا لعدة احتمالات أو سياغات قرائية مختلفة. وفي الباب الثالث (الأخير) «الذات التأويل» يرى الباحث أن «القراءة التأويلية» مسألة صعبة، ولعل مما يداهم إشكالية تلقي شعر الحدادة وقراءته هو أن عدم التواصل يأتي قصدا وأنها عند حدائق يفكرون - كما يذهب محمد عبدالمطلب - بعيدا التواصل ولا يبرحونه هدفا شعريا، وما تصل الشعرية الحدادية على توصيله إنما هو الغموض لا المعنى ولا اللغة، وهي تقديرة أبعد، أن هذا تضليل لمتلقي يستهدفه الحدائيون ويمارسونه عن افتتاع كامل بسبب كفرهم بعيدا التوصل أساسا.

ومن هنا تأتي الإحابة من سؤال «لماذا التأويل؟» من خلال جعل القراءة التأويلية هي مرشدنا في هذه النهاية ما لم يعتمد النص من الشعرية الحشقية وإيهاماتها، مفتريا من الإنجاز والتعمية والسخط من القول. وشعر الحدادة تساؤل، والقراءة التأويلية صالحة لهذا الشعر، لأن التساؤل صفة مشتركة بينهما، فكما يأتي التساؤل مقوما من أبرز مقومات شعر الحدادة يأتي، أيضا، مقوما من أبرز مقومات التأويل، فهو (التساؤل) أداة إبداعية من المبدع وأداة تأويلية مع المتلقي.

وفي سبيل تحديد مفهوم التأويل ووظيفته، ذهب المؤلف إلى القول بأن التأويل هو «فن تفسير النصوص البهيماء لكنه - كما قلت - مفهوم مبسط لا يعمل للعاني والضامني التي تعدى بها المفهوم طلبة مسيرته التاريخية، منذ أن كان الية لتفسير النص الديني إلى أن أصبح الية لتفسير النصوص الإنسانية، بما فيها النصوص الأدبية. ثم إنه مع النصوص الأدبية وبخاصة

الخاصة، ومع التغيرات التقدمية الحديثة وبخاصة مع التفكيرية ونظرية النسبي، لغزى الناوليل بمزيد من المعاني والمصامين التي زائدت قدرة وجودة على اختراع النص واختراجه والتوصل في بانيته، تكس هذا مما أعطي له من مفاهيم تحولت لتوضيح مهمته ووظيفته عندما يتناول نصا، وهي مفاهيم تفرق بينه وبين بعض القراءات مثل قراءة «الشرح» التي يفرضها «تدوير» ضمن ثلاث قراءات النص، والتي لا تتجاوز سطح النص وتظهر معناه، ولا تضيف إليه جديدا، أو كما يعبر عبد الله الغذامي عن هذه القراءة بأنها تكون بوضع كلمات بدلة للمعنى نفسه، أو تكون تكريرا سادجا يكثر الكلمات نفسها، وهي قراءة تسمى بتطعيمها، ولهذا - ولأنها لا تثرى النص بإضافة جديدة - فهي قراءة غير مبدعة تظل خارج ما أسماه الباحث «محدود الناوليل» التي توصف بأنها إطار يضم بالشعور التناقض المتماثل الذي لا يفرض نفسه على النص بقدر ما يتأمله ويحي من خلال هذا التأمل معناه، ويحمل مفهوم الحدس نحو من هذه النعم وسبق الضاطر إلى تصور الدلالة، كما يحمل شيئا من معنى الظن والتخمين، لكنه التخمين المعتمد على التأمل، ولهذا ربما فرق بيني وبين التفسير الموضوعي، والتفسير التأملي المعتمد على الحدس، والحدس بهذا الشعور المتماثل يختلف عن الانطباع الوجداني «الرومانسي» الذي يفهم مؤلفا بجاهزية المعنى وواقعا من وضوحه وشعوره به، والحدس في الناوليل الأسلوبى يعمل بوعي من السمات الأسلوبية ووظائفها ومعانيها الجمالية.

أما «الثبات التاوليل» فهي النتائج الواضحة التي نحصل منها بالتدقيق نقول أي شيء وحقيقي، وهذا ما دعا المؤلف إلى دراسة - دلالة بوصفها إنتاجا، فبعد أن من الضروري مناقشة الفرق بين المعنى والدلالة، فبعد أن التفرقة بين المعنى والدلالة، على أساس أن المعنى «لغوي» والدلالة «نصوصية»، يلتقي بشكل ما - مع التفرقة بينهما على أساس «الثبات» المعنى «التغير» للدلالة. نقول هذا تنافسا مع ذهب عبد الله الغذامي إلى أن مقولة عبد القاهر الجرجاني عن «المعنى ومعنى المعنى» هي تمييز بين المعنى في اللغة والدلالة في الأدب، فالمعنى على هذا - هو المعنى اللغوي، ومعنى المعنى هو الدلالة النصوصية - وهو معنى لغوي لأنه دلالة اللفظ وحده، والفهم من ظاهره حسيما يتهم من الجرجاني. أما معنى المعنى فهو المستوى الثاني للمعنى، ويسميه الجرجاني «دلالة ثانية»، فهو معنى «دلالة» أغنى بنا إلى المعنى الأول المفهوم من اللفظ وحده.

وبما أن الدلالة هي الشعور من القوى الاحتمالات فهي في شعور الحداثة شيء واضح، إذ يمكن لنص شعري حدائي أن يقرأ أكثر من واحد، لكنهم سيخرجون بقراءات مطلقة، أي بدلالات متعددة بسبب الفرائض الحيرة والتعدد - ولعل هذا هو مما جعل المفسرون يذهب إلى أن القوموعى يمكن أن يفسر التردد وعدم اتخاذ القرار، كما يمكن أن يعني الفحص إلى المجهول من الأشياء، واحتمالية أن الإنسان أمر أو آخر أو الأمران معاً، كما قد يعني أن تكون الكلمة معاني عديدة، وهذا يدعو إلى ضرورة توفر «الكلمات» القرآنية لدى القارئ نفسه، ولعل مصطلح «أقل التوقعات»

أهمية القراءة في حياة المتأدي

لهناز وروبرت ياكس يمثل هذه الخبرة المتراكمة عند القارئ بفضل تجربة الحياة ومصطلحاتها النادرة والثقافية والحضارية والأدبية، وما يطرا لها من تغيرات وتحولات، هو هذا السياق الثقافي بعمامة والأدبي بحداثة، وما يحكمه من فهم هنية وجمالية ومضمونية تكوّن لكل قارئ أفقه الخاص، أي معايير الخاصة التي يبنى بها انسيخام النص ونعاسكه دلاليًا، أي يؤوله. وتبدو هذه الخبرة المتراكمة بعد أن تتبلور، وتتفاعل عناصرها، هي ذلك الجهاز العقلي الذي يرى هولاب أنه واحد مما يشير إليه مصطلح أفق الترفعات، ذلك الذي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص.

ومن هنا لا بد للقارئ من مكونات تشكل أفقه وكفائته التأويلية، وأولها الإقبال على قراءة الشعر الحدائث بشجاعة وثقة تساعدان على استيعاب ما يتعرض له مثقف من صدقة أو فجاءة بسبب ما فيه من مظاهر إيهام وانعزاف. عن ما توفيه الشعري، إذا كان البعض يشعر بالزدراء وعداء تجاه النص الشعري الحدائث، فإن بعضًا آخر ربما يشعر بجاذبه بشفرة نقص. ولعل الإقبال عليه بشجاعة وثقة هي القدرة على فهمه وتأويله واستنتاج دلالة منه مما أحد الحلول المهمة لهذه العقدة، أو كما يقول هارتمان: يدخل القارئ إلى النص بصديق وإخلاص وقوة، فهذه الكيفية من الدخول تعمل إلى «رقصة النص».

ومثلها يتعلق بالثقافة، فقد وقفنا على شيء مما أصاب لغة شعر الحدائث العربية المعاصرة. وعرفنا أن ثقافتها هي هذا الشعر أصعب، وهو من الشعر القديم. وأكثر تعقيدًا ليس بسبب مفرداتها، فهذه المفردات سهلة واضحة لا غرابة فيها، وإنما بسبب ما طرا على علاقاتها ومرجعياتها من تغير. وما طرا على أسلوبها وتركيبها ونحوها من ظواهر جديدة تعرض على القول إن لغة النص الشعري الحدائث صعبة التفسير حتى على يدي خبير لغوي.

وأخرها يتعلق بثقافة القارئ، فمفهوم ما يمتلك القارئ من ثقافة، يعزج فهمه ويختصر ويتفاعل لتلحج وميأ وسلوكًا وروية. وهذه الثقافة لتضبط القراءة التأويلية، وتوجه توجها سليما. وتثري التصديده دلاليًا وجماليًا، ومن دونها تحزف القراءة، وتفق التصديده، بل إن فقدان القارئ لهذه الثقافة أو ضياعها، يسهم في ففده رغبة الإقبال. وربما شجاعته، على قراءة الشعر الحدائث.

ولعل أهمية هذا التفاعل هي القراءة التأويلية، وما يتجلى عنه من فعل قرائي، هو ما جعل «نورمان هولاند» يحدد التأويل بأنه تفاعل شخصي بين هوية القارئ الفريدة والنص. وتتفاعل القارئ مع النص إنعام القظر فيه، والنتيجة استئناس به واستمتاع، أو كما يقول جدامر: «لا يكون هناك ضجر». وتفاعل القارئ مع النص هو الجانب الآخر لعملية التفاعل الشاملة التي نعدها آلية من آليات القراءة التأويلية، وتنعصد «التفاعل بين النص والقارئ»، هي شكل حوار متبادل لمواقع بينهما. الأمر الذي يتطلب نوعيات خاصة من القراء، بل تصبح عملية التأويل بعد ذلكا معتمدة على سياق الخبرة المعرفية بشكل أكبر مما تقدمه شبكة العلاقات اللغوية نفسها، وهذه إشكالية تركها المؤلف دون أن يطور صياغة معينة لتصوره الخاص لها.